

PUBLICA

Linguaggi Grafici  
**FOTOGRAFIA**

a cura di

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

# P V B L I C A

## COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo  
Dino Borri  
Paolo Ceccarelli  
Enrico Cicalò  
Enrico Corti  
Nicola Di Battista  
Carolina Di Biase  
Michele Di Sivo  
Domenico D'Orsogna  
Maria Linda Falcidieno  
Francesca Fatta  
Paolo Giandebiaggi  
Elisabetta Gola  
Riccardo Gulli  
Emiliano Ilardi  
Francesco Indovina  
Elena Ippoliti  
Giuseppe Las Casas  
Mario Losasso  
Giovanni Maciocco  
Vincenzo Melluso  
Benedetto Meloni  
Domenico Moccia  
Giulio Mondini  
Renato Morganti  
Stefano Moroni  
Stefano Musso  
Zaida Muxi  
Oriol Nel.lo  
João Nunes  
Gian Giacomo Ortu  
Rossella Salerno  
Enzo Scandurra  
Silvano Tagliagambe

## Linguaggi Grafici

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

### COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò  
Francesco Cotana  
Eleonora Dottorini  
Alexandra Fusinetti  
Amedeo Ganciu  
Valeria Menchetelli  
Marta Pileri  
Simone Sanna  
Francesca Savini  
Andrea Sias  
Ilaria Trizio  
Michele Valentino





PUBLICA

**Linguaggi Grafici**  
**FOTOGRAFIA**

a cura di

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino (a cura di)

*Linguaggi Grafici. FOTOGRAFIA*

© PUBLICA, Alghero, 2023

ISBN 978 88 99586 31 7

Pubblicazione Dicembre 2023

PUBLICA

Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design

Università degli Studi di Sassari

[WWW.PUBLICAPRESS.IT](http://WWW.PUBLICAPRESS.IT)



# INDICE

- 12 **I linguaggi grafici della fotografia:  
ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni**  
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino
- 28 **I linguaggi grafici della fotografia:  
temi, sguardi ed esperienze**  
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

## LINGUAGGI

- 46 **Identità fotografica.**  
**Linguaggio in evo-luzione o invo-luzione?**  
Igor Todisco, Ornella Zerlenga
- 84 **Riflessi.**  
**Il linguaggio fotografico  
nella figurazione grafica e pittorica**  
Edoardo Dotto
- 112 **Il disegno della fotografia.**  
**Il rilievo dell'immagine architettonica  
nel pensiero teorico di Robert Venturi**  
Francesca Sisci
- 138 **Nuovi *musées imaginaires*.**  
**Cultura e applicazioni dello *screenshot***  
Giovanni Rasetti

## **SGUARDI**

- 158 **L'equivoco fotografico**  
Gianluca Camillini, Jonathan Pierini
- 180 **La fotografia come immagine e memoria della città.  
La Napoli di Giorgio Sommer**  
Manuela Piscitelli
- 206 **L'attimo fuggente e 'geometrico' nelle fotografie  
di Henri Cartier-Bresson**  
Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti
- 232 **L'io e la fotografia.  
L'immagine dell'anima dai ritratti di Penn  
agli autoscatti di Vaccari**  
Gaia Leandri
- 250 **Salti nel buio. L'esperienza itinerante  
nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin**  
Andrea Scalas
- 268 **Fotografare i borghi:  
l'esperienza in Abruzzo**  
Giovanni Caffio, Giuseppe Marino

## **TECNICHE**

- 294 **La fotografia come 'misura'.  
Il rilievo attraverso le immagini e la fruizione interattiva**  
Domenico Mediatì
- 328 **La restituzione prospettica da fotografia  
per la ricostruzione di edifici perduti.  
Via Libertà, Palermo, 1958-1971**  
Fabrizio Agnello, Federica Maria Bonello, Mirco Cannella
- 354 **Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale  
e le nuove tecnologie per la costruzione di *Digital Twin***  
Daniele Calisi, Stefano Botta, Alessandro Cannata

- 380 **La fotografia per il restauro  
e la conservazione delle opere d'arte**  
Laura Baratin, Francesca Gasparetto, Veronica Tronconi
- 406 **La fotografia come strumento di acquisizione  
di dati architettonici, territoriali, ambientali e strategici**  
Amedeo Ganciu, Andrea Sias
- 430 **Fotografia a 360° per il *Geo-processing* 3D.  
Un linguaggio visuale speditivo e affidabile per documentare  
il patrimonio architettonico in territori *cluster***  
Raffaella De Marco

## **SPERIMENTAZIONI**

- 460 ***Layered Reality Control*: la ri-costruzione dell'immagine  
fotografica nella composizione di layout creativi**  
Sara Antinozzi, Barbara Messina
- 484 **Foto-collage di architettura.  
Pratiche autoriali e crediti artistico culturali**  
Simone Sanna
- 512 **Dal contesto al frammento, tra preesistenza e prefigurazione.  
Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage  
tra le rappresentazioni architettoniche  
nella Roma degli anni Trenta**  
Antonio Schiavo
- 540 **Fotomontaggi e collages fotografici in Unione Sovietica  
e Germania tra gli anni '20 e '40**  
Marcello Scalzo
- 570 **Fotografia e *concept art* nell'era  
dell'intelligenza artificiale**  
Barbara Ansaldi
- 592 **Immagine e intento.  
Viaggio nel potenziale abilitativo delle IA generative**  
Lorenzo Ceccon, Matteo Cavaglia

- 622 **Fotografie di città nell'AI:  
sperimentare identità mediate dalle reti neurali**  
Irene De Natale

## **NARRAZIONI**

- 638 **Fotografia per non vedenti.  
L'opera di Luigi Ghirri**  
Daniele Colistra, Sidorela Furxhiu
- 660 **Le 'fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole  
tra propaganda politica e prospettiva naturale**  
Alessio Bortot
- 682 **Tempo e movimento per e della rappresentazione  
di un istante**  
Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele, Rosina Iaderosa
- 712 **Fotografia e narrazione cinematografica**  
Alexandra Fusinetti
- 728 **Il *photojournalism*: evoluzione e prospettive**  
Marta Pileri

## **DOCUMENTAZIONE**

- 758 **Fotografare il patrimonio costruito,  
tra espressività narrativa e oggettività documentale**  
Maria Pompeiana Iarossi
- 782 **La costruzione di un'immagine:  
la rappresentazione fotografica ufficiale  
nell'Esposizione Colombiana del 1893**  
Francesco Cotana
- 810 **La fotografia come memoria.  
Architettura e collezioni del Museo Provinciale di Potenza  
nella prima metà del XX secolo**  
Giuseppe Damone

- 826 **La fotografia come documento storico-critico.**  
**Un contributo al restauro del patrimonio architettonico  
perugino e il caso del complesso conventuale di San Domenico**  
Francesca Funis, Simona Salvo
- 854 **Frontiere della visualità: la stenoscopia**  
Daniele Colistra
- 876 **Il contributo dell'immagine fotografica  
alla narrazione dei paesaggi d'acqua**  
Silvia La Placa
- 900 **Il ruolo della fotografia nella narrazione del design italiano.**  
**Lo studio Ballo&Ballo per il catalogo della mostra**  
*Italy: The New Domestic Landscape*  
Rosa Chiesa, Paola Proverbio
- 918 **Storie d'interni in vendita.**  
**L'evoluzione nell'uso dell'immagine fotografica  
nei cataloghi IKEA**  
Giovanna Ramaccini

Linguaggi Grafici

# FOTOGRAFIA

Obiettivo del volume è indagare le potenzialità, i ruoli, i campi di applicazione e le prospettive di ricerca di uno degli strumenti culturali di indagine, di rappresentazione e di lettura della realtà più trasversali e capillari: la fotografia. Perfezionata a partire dai primi decenni dell'Ottocento, dopo avere attraversato una sequenza accelerata di evoluzioni tecniche la fotografia ha rivoluzionato tutti gli ambiti del pensiero e dell'espressione artistica e creativa, conquistando un ruolo culturale preminente e raggiungendo una diffusione che permea completamente la società contemporanea. Il fascino esercitato dall'idea di 'scrivere con la luce', le potenti implicazioni culturali dell'atto di riprodurre una porzione di realtà in maniera istantanea e automatizzata, la capillare e democratica facilità di accesso e di utilizzo dello strumento, hanno permesso alla fotografia di aprire nuove possibilità tecniche e ampi territori di esplorazione all'interno di molteplici contesti. Dal momento della sua 'invenzione', il mezzo fotografico si è prepotentemente affermato, non soltanto permettendo la riproduzione di immagini, ma anche stimolando altre forme di produzione basate sulle fotografie attraverso la sperimentazione di linguaggi grafici innovativi e inediti filoni d'indagine. Dalla profotografia alla ritrattistica, dalla pubblicità al reportage, dalla documentazione storica all'ibridazione tecnica, dall'architettura al design, dalla filosofia alla



cultura visuale, fino a giungere al *selfie*, alla *screenshot culture* e alla produzione automatizzata di immagini tramite algoritmi di AI, la fotografia ha modificato il nostro sguardo e ha scritto una storia che ci pone, oggi, di fronte all'impossibilità di rinunciare al suo utilizzo, ma che allo stesso tempo necessita di una riflessione circa il ruolo che le immagini fotografiche svolgono nella vita quotidiana. Dal ritratto degli antenati ottocenteschi appeso alle pareti delle nostre stanze (fotografia come memoria iconografica) all'istantanea della lista della spesa o della lavagna di appunti (fotografia come pro-memoria sostitutivo della scrittura), la fotografia rimane lo strumento privilegiato per la riproduzione del reale ed è per questo impiegata in molteplici situazioni che spaziano tra arte e scienza, tra opera autoriale e cultura popolare.

Questo volume si propone come spazio di riflessione sulla fotografia come forma di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, con l'obiettivo di esplorarne il ruolo culturale, le potenzialità applicative, le ragioni, le funzioni, gli utilizzi, le modalità operative e i linguaggi espressivi. Saranno accolti contributi scientifici sia di carattere generale che relativi a specifici ambiti di applicazione o a casi di studio, sia riferiti alla storia che riconducibili all'attualità, sia di taglio teorico-culturale che tecnico-metodologico, purché indaghino aspetti significativi di questa categoria di artefatti visivi.

# I linguaggi grafici della fotografia: ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni

**Enrico Cicalò<sup>1</sup>, Valeria Menchetelli<sup>2</sup>, Michele Valentino<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica  
enrico.cicalo@uniss.it, mvalentino@uniss.it

<sup>2</sup> Università degli Studi di Perugia  
Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale  
valeria.menchetelli@unipg.it

Il quarto volume della serie *Linguaggi Grafici* è dedicato alla fotografia. Come avvenuto per i precedenti volumi, dedicati all'illustrazione, alle mappe e alla decorazione, l'individuazione dell'ambito di ricerca che si intendeva indagare e discutere ha messo in luce un utilizzo pervasivo della fotografia, ormai ampiamente consolidato in numerosissimi contesti disciplinari. Infatti, fin dalla sua nascita, la fotografia ha determinato un cambiamento radicale in tutti gli ambiti della scienza e dell'arte accomunati dalla necessità di osservazione e di analisi della realtà fenomenica, superando il ruolo di semplice strumento e divenendo un vero e proprio medium dotato sia di funzionalità che di espressività.

Anche questo quarto volume della serie raccoglie una selezione dei contributi presentati, in risposta a una *call*, da parte di studiosi che si interessano di fotografia, che ne analizzano le valenze teoriche, che ne praticano le potenzialità espressive, che la utilizzano come strumento di ricerca o che ne propongono applicazioni di carattere didattico. Nella fase di stesura della *call* sono emerse con chiarezza la molteplicità e l'eterogeneità degli ambiti di impiego di questo linguaggio, proprio per la versatilità che la fotografia, offrendo la possibilità di riprodurre il reale ma anche quella di manipolarne l'immagine, presenta. Innanzitutto, la fotografia è utilizzata in tutti quei campi più strettamente connessi alle potenzialità tecniche dello strumento e, quindi, alla sua componente esatta e oggettiva, come quello della documentazione degli oggetti esistenti, con applicazioni al rilievo dei beni storico-artistici e architettonici nello specifico e al patrimonio culturale in senso ampio. Inoltre, la fotografia consente di produrre immagini della realtà che a loro volta possono essere utilizzate come materia prima per altre fasi di produzione, e ha per questo generato nel suo percorso evolutivo sperimentazioni linguistiche, prima tra tutte il fotocollage, capaci di introdurre nuovi livelli comunicativi negli artefatti visuali. Ancora, la fotografia continua a offrirsi come terreno di speculazione teorica e concettuale, portando a sempre inedite riflessioni nel contesto della cultura visuale e del discorso artistico. La selezione dei contributi è stata effettuata dai revisori e dai curatori sulla base della rispondenza e della coerenza con le accezioni di fotografia che la *call* individuava. Le proposte ricevute esprimono il carattere sfaccettato delle applicazioni che, non soltanto all'interno del settore disciplinare del Disegno, vengono condotte ricorrendo alla fotografia.

Come di rito per la serie, anche la realizzazione di questo volume è stata animata da un intento esplorativo, finalizzato a indagare i molteplici usi e linguaggi grafici consentiti dalla fotografia per poi raccogliarli in una visione generale. Da questo sguardo complessivo è stato possibile ricavare una definizione della fotografia che tenesse conto della sua accezione complessa.

## **Ragioni**

L'avvento della fotografia ha sancito una rivoluzione nelle forme tradizionali della comunicazione grafico-visuale e ha da subito offerto un mezzo formidabile per catturare un istante attraverso le immagini. Il suo progressivo successo è da attribuirsi a diversi fattori che sono entrati in risonanza con le trasformazioni sociali e tecnologiche, al punto che si può sostenere che la sua affermazione, progressiva e inesorabile, è strettamente legata alle innovazioni tecnologiche. La lenta evoluzione dal dagherrotipo, appannaggio di una classe economica e sociale elevata, alla fotografia digitale, ha tracciato un percorso di progressiva democratizzazione del mezzo, che ha consentito un impiego quotidiano dovuto, dapprima, alle fotocamere digitali compatte e, poi, all'utilizzo diffuso degli smartphone che ha permesso l'integrazione della fotografia in altre forme mediatiche.

Pur trascendendo dalla mera documentazione, oggigiorno vari settori, scientifici e no, prevedono l'utilizzo pervasivo della fotografia. Basti pensare all'uso che se ne fa in quanto documento di archivio visivo e memoria di eventi storici o legati alla vita quotidiana passata (Davenport, 1999), o all'uso in ambito giornalistico che, attraverso l'immagine catturata, è capace di fornire una prova visiva, seppur dai confini non ben definiti, che integra i resoconti testuali e verbali (Lester, 2015; Newton, 2013). Più di ogni altra sua applicazione, quella che ha sancito il suo definitivo successo è legata alla comunicazione grafico-visiva immediata e all'impatto che questa ha avuto sulle interazioni sociali. I vari canali social hanno rivoluzionato il nostro modo di comunicare con la loro capacità di offrire mezzi istantanei e onnipresenti per condividere informazioni e hanno favorito la diffusione delle immagini fotografiche che hanno condizionato la costruzione dell'autorappresentazione e la produzione narrativa collettiva (Van Dijck, 2008; Grutter, 2019).

Infatti, si può pacificamente affermare che le ragioni costitutive della fotografia sono intimamente radicate nella sua innovazione tecnologica e nel suo significato socio-culturale. L'evoluzione della fotografia, da curiosità fisico-chimica – ‘disegnare con la luce’ – a componente costituiva della vita contemporanea, riflette il suo ruolo sfaccettato nella quotidianità. Essa non serve solo come strumento di documentazione ed espressione del sé, ma anche come catalizzatore di trasformazioni sociali e individuali (Bogre, 2012).

La convergenza di meta-realtà e iper-realtà nella fotografia crea una complessa rete di materialità percepita che sfida la separazione tra reale e simulato (Baudrillard, 1981; Flusser, 2000). Poiché le fotografie diventano centrali nel modo in cui le esperienze vengono ricordate e le narrazioni vengono costruite, i confini tra le esperienze reali e le loro rappresentazioni fotografiche si confondono, e questa confluenza ha conseguenze importanti per l'identità del soggetto immortalato, sia esso un manufatto o un individuo. La proliferazione delle immagini nell'era digitale accelera questa sfocatura e la numerosità delle fotografie accresce il ruolo delle rappresentazioni iper-reali nel plasmare la percezione della realtà. Ciò solleva domande critiche sull'autenticità della visione. Mentre gli individui navigano in un mondo sempre più mediato dalle fotografie, la distinzione tra esperienza e immagine diventa sbiadita e la fotografia è al centro di questa trasformazione, al punto che essa è diventata, nel tempo, un formidabile dispositivo di produzione, interpretazione e manipolazione della realtà. Riconoscendo alla fotografia la capacità di plasmare percezioni, ricordi e identità – in un mondo in cui i confini tra reale, meta-reale e iper-reale sono sempre più intrecciati – si evidenzia la necessità di rileggerla attraverso una lente critica (Eco, 1986; Mitchell, 1994).

Pertanto, le ragioni della fotografia non risiedono nella sua capacità di replicare la realtà con esattezza, ma nella sua attitudine a rappresentarla sotto una chiave interpretativa molteplice. Questa riproposizione della realtà è condizionata dal punto di vista soggettivo del fotografo ed è sottoposta a interpretazione da parte del fruitore, rendendo la fotografia una complessa interazione tra proposito e conferimento di significato. Essa, di conseguenza, diventa uno spazio di esplorazione, dialogo e comprensione, dove i confini tra realtà e rappresentazione sono continuamente negoziati e ridefiniti. Il riconoscimento della

natura intrinseca della fotografia come atto di rappresentazione interpretativo ci costringe, ancora una volta, a riflettere sui modi in cui le immagini plasmano la nostra conoscenza del mondo.

## **Funzioni**

Sin dalla sua nascita, all'inizio del XIX secolo, la fotografia, come dispositivo grafico-visuale e come strumento, ha svolto e si è prestata a una molteplicità di funzioni che ricadono in una pluralità di ambiti applicativi, da quello scientifico a quello più prettamente personale, da quello documentario a quello artistico. Funzioni che, nella sua evoluzione, non sono sempre state immediatamente e universalmente riconosciute, al punto che ancora oggi sono diverse le posizioni critico-culturali sulle sue finalità. Sono note le osservazioni circa la sua capacità di catturare e conservare le rappresentazioni visive del mondo, e altrettanto importanti appaiono le critiche rispetto alla sua funzione come mezzo espressivo e creativo. Queste considerazioni aprono, al contempo, differenti prospettive che rivelano le molteplici funzioni del mezzo, e il suo profondo impatto sulla società e sulla percezione del mondo che ci circonda.

Partendo con il rintracciare le radici comuni delle convenzioni del disegno e della fotografia di architettura, James Ackerman, nel capitolo *Sulle origini della fotografia architettonica* (2003), analizza il ruolo multiforme della fotografia in questo ambito, capace di documentare ma, soprattutto, di interpretare e di influenzare la percezione delle opere architettoniche. Il saggio, nella sua argomentazione, mostra quanto, sin da subito, la fotografia abbia trasceso la mera documentazione per diventare un mezzo rilevante attraverso il quale l'architettura viene osservata, esaminata e compresa. Se la dimensione documentale è forse stata recuperata negli ultimi anni con l'elaborazione dei fotopiani e, in generale, con le applicazioni fotogrammetriche, la dimensione più critica rimane invariata. Infatti, si può affermare che la fotografia architettonica non ha la funzione di registrare i manufatti, ma è parte di un processo creativo che conferisce ai soggetti un significato estetico, storico e culturale, fungendo da ponte tra l'osservatore e l'osservato che offre una prospettiva interpretativa.

Lo stesso limite, o le stesse potenzialità, si registrano negli altri ambiti in cui essa viene utilizzata. Susan Sontag, una delle più influenti critiche e teoriche del XX secolo, ha esplorato a fondo le implicazioni culturali, etiche e psicologiche della fotografia. Nella sua opera *Sulla fotografia* (1977/2009) Sontag sottolinea il ruolo della fotografia nel documentare la realtà, nel plasmare la coscienza pubblica e nell'agire come strumento di acquisizione e controllo, sostenendo come questa possa sia svelare le ingiustizie sociali, sia desensibilizzare gli spettatori alla sofferenza, aprendo a una riflessione importante sulla sua complessa influenza sulla percezione della società e sull'empatia verso i suoi fenomeni. In modo parallelo, e con un debito culturale verso Sontag, il critico d'arte John Berger ha contribuito in modo significativo alla comprensione della cultura visiva e alle implicazioni sociali del vedere 'attraverso' la fotografia. In particolare, nella raccolta di saggi *Capire una fotografia* (2014), Berger sottolinea la capacità della fotografia di alterare i modi di vedere, di mediare la realtà, e di servire come strumento di critica sociale e di cambiamento. Egli, inoltre, sostiene che la fotografia sia in grado di plasmare e distorcere la comprensione della realtà, evidenziando le dinamiche di potere coinvolte nell'atto di vedere, ma soprattutto nell'atto di essere visti.

Il critico letterario e semiologo Roland Barthes, nella sua opera *La camera chiara: nota sulla fotografia* (1980/2016), ha poi offerto in modo ancora più peculiare un'analisi sulla funzione della fotografia nell'esperienza personale e soggettiva della visione. Esaminando queste dimensioni, oltre che sulla capacità di questo strumento di convalidare la realtà, si è concentrato sui concetti di *studium* e *punctum*. Se lo *studium* si riferisce all'interpretazione culturale, politica e sociale di una fotografia, l'elemento che crea interesse nello spettatore attraverso il contesto che fornisce, al contrario il *punctum* è una reazione profondamente personale e soggettiva che colpisce lo spettatore, un dettaglio inaspettato che evoca una risposta emotiva. Attraverso questi concetti, Barthes definisce la duplice funzione della fotografia: comunicare ed emozionare, colmando il divario tra l'oggettivizzazione e la lettura personale.

Un'ulteriore chiave di lettura è fornita da Walter Benjamin, che esamina gli effetti della fotografia sull'arte e sulla sua percezione attraverso la lente della riproduzione meccanica. Nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

(1936/2000), Benjamin sostiene che la fotografia ha avuto la funzione di democratizzare l'arte rendendola più accessibile, ma al contempo ha operato una alterazione della percezione e rivelato, al contempo, aspetti inediti della realtà capaci di compromettere l'aura delle opere d'arte.

La pluralità di queste posizioni interpretative ci permette di affermare che le funzioni della fotografia come mezzo, come linguaggio e come strumento, sono tante quanti sono gli ambiti di impiego che oggigiorno, nella nostra società, risultano sconfinati. Il suo utilizzo e i risultati che ne conseguono, al pari di ogni dispositivo grafico-visuale, ha nutrito l'errore di poter costituire un mezzo privilegiato per la narrazione oggettivata della realtà. Eppure, nella varietà dei linguaggi grafici che la caratterizzano, la fotografia rimane uno strumento finalizzato alla lettura e all'interpretazione non solo da parte di chi la produce e la manipola, ma soprattutto da parte di chi la osserva.

## **Evoluzioni**

È tradizione far risalire l'invenzione della fotografia al 9 febbraio 1826, quando Joseph Nicéphore Niépce, studioso francese che già dagli ultimi anni del Settecento sperimentava l'utilizzo di materiali fotosensibili per la riproduzione di immagini calcografiche, ottiene quella che viene definita la prima fotografia della storia, poi titolata *Point de vue du Gras*: uno scorcio di veduta dalla finestra, piuttosto indistinto e confuso, che testimonia tuttavia l'inizio di un'epoca mai più conclusa, segnata dall'affermazione, dalla diffusione e dall'evoluzione della tecnica fotografica. All'anno successivo è datato l'incontro e, con esso, l'avvio del sodalizio professionale tra Niépce e Louis-Jacques-Mandé Daguerre, artista, chimico e scenografo teatrale che perfeziona la tecnica per la realizzazione di impressioni fotografiche nota come dagherrotipia. Nonostante l'elevata qualità della riproduzione fotografica mediante dagherrotipi, alcuni aspetti problematici di natura economica (il costo elevato delle lastre) e sanitaria (i rischi che comporta l'utilizzo di vapori di iodio e di mercurio) portano a ideare una successiva evoluzione tecnica, che sarà messa a punto dal britannico William Henry Fox Talbot, inventore del sistema negativo/positivo brevettato nel 1841 come calotipia, in cui la carta sostituisce la lastra come



supporto fotografico. Ma il nuovo sistema non consente ancora di ottenere più copie da uno stesso negativo e si deve attendere il successivo perfezionamento da parte del britannico Frederick Scott Archer, che sviluppa il processo fotografico mediante collodio umido (1851), sostituito ancora più avanti dalle lastre in gelatina secca (1871) che aprono il terreno della produzione industriale. Un notevole scarto tecnico si ha con il passaggio dalla lastra fotografica singola al rullino fotografico continuo, realizzato per la prima volta dall'imprenditore statunitense George Eastman nel 1884; si trattava di un rotolo che consentiva di eseguire 100 pose fotografiche ed era montato sulla prima macchina dell'azienda Kodak (fondata dallo stesso Eastman): dopo l'esecuzione degli scatti, la macchina doveva essere spedita al produttore, che avrebbe poi inviato le stampe delle immagini. Il brevetto di pochi anni successivo (1888) apre la via alla fotografia moderna e sdogana la democraticità e la facilità di esecuzione di una pratica che in precedenza veniva svolta esclusivamente negli studi fotografici; lo slogan che accompagna la messa in vendita delle fotocamere è eloquente: "tu spingi il pulsante, noi facciamo il resto" [*"You press the button, we do the rest"*]. Se le prime macchine erano scatole di forma parallelepipedica prive di mirino, gli sviluppi seguenti portano a facilitare la relazione diretta tra l'occhio e la fotocamera e tra la fotocamera e la realtà: "La visione del fotografo si costruisce insomma fra due interfacce, e dunque due relazioni: quella umano-non umano, mediata dal mirino, e quella non umano-non umano – fra apparecchio e mondo – mediata dall'obiettivo." (Mangano, 2018, p. 31). Con i primi mirini a pozzetto lo scatto è controllato dall'alto e la macchina viene tenuta in basso con le braccia tese; con i nuovi mirini delle fotocamere si tende verso una portatilità sempre maggiore, con macchine più leggere che possono essere avvicinate al viso e sostenute con le braccia piegate e mantenute vicine al corpo. A partire dalla prima Leica del 1925, questo assetto viene consolidato nel tempo, orientando la forma delle fotocamere verso la praticità dell'impugnatura e l'ottimizzazione dei controlli manuali (ora posti in alto), e si mantiene costante fino ai giorni nostri (Mangano 2018, pp. 23-27). Il passo evolutivo cronologicamente più recente è rappresentato dalla messa a punto della fotocamera digitale, il cui prototipo viene realizzato nel 1975 da parte di Steven Sasson, ricercatore dell'azienda Kodak, ed è basato sull'applicazione della tecnologia CCD (Charge

Coupled Device) perfezionata sei anni prima nei Bell Laboratories. La risoluzione della prima fotocamera era pari a 0,01 Megapixel, ma aumenta rapidamente negli anni successivi fino a giungere a 1,3 Megapixel per la prima reflex digitale (1991); oggi le fotocamere professionali raggiungono risoluzioni di oltre 50 Megapixel.

Dalla nascita della fotografia in avanti, non si assiste soltanto al rapido e incessante susseguirsi delle innovazioni tecniche, ma anche al formarsi di un articolato dibattito critico e culturale, che vede l'alternanza di posizioni sensibilmente eterogenee. Alcune prime riflessioni teoriche emergono già nella seconda metà del XIX secolo: gli scritti di Talbot (in particolare *The Pencil of Nature*, 1844-1846) illustrano le qualità di un nuovo tipo di disegno chiamato 'fotogenico', profondamente differente da quello tradizionale perché ottenuto esclusivamente dalla mano della Natura. Talbot riconosce già alla fotografia quel valore indessicale che molto più avanti verrà definito "il fotografico" (Signorini, 2007), ovvero la sua indiscutibile connessione con la presenza dell'oggetto fotografato. La lettura in chiave semiotica in base alla quale è possibile intendere la fotografia come 'indice' è mutuata dalla tripartizione dei segni secondo Peirce (1906), verso cui Roland Barthes propende (a scapito del modello saussuriano, che manca di relazione con il referente reale) nell'interpretazione linguistica esposta in *Le message photographique* (1961). Saranno i successivi studi di Philippe Dubois (*L'acte photographique*, 1983) a teorizzare l'esistenza di tre distinti discorsi sulla fotografia, che la vedono sia come segno iconico ovvero come specchio del reale, sia come segno simbolico ovvero come trasformazione del reale, sia infine come segno indessicale ovvero come traccia del reale (Mangano, 2018, pp. 53-62).

Fin dai suoi albori, già nelle fasi iniziali della sua evoluzione, la fotografia è stata a più riprese osteggiata: si pensi al tono sprezzante con cui Charles Baudelaire mette in guardia dal ritenere la fotografia come arte solo perché capace di riprodurre esattamente la natura e la relega invece al "suo reale dovere, quello di essere la [più umile] serva delle scienze e delle arti" (Baudelaire 1859/1999, traduzione dal francese degli autori). Ma si pensi anche ai dubbi sulla sua funzione artistica espressi da Benedetto Croce e alla diffidenza con cui vengono guardate la meccanicità dell'atto fotografico e la semplicità della moltiplicazione dell'immagine che prelude alle posizioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte. Al contempo, nei primi

anni del Novecento prende parallelamente avvio un dibattito che muove dal confronto tra fotografia e pittura e dalle implicazioni della prima sulla seconda; ad esempio le cronofotografie di Eadweard Muybridge rivelano le reali dinamiche del movimento umano e animale mettendo in crisi i canoni pittorici consolidati (celebre il caso dei cavalli in corsa librati in aria, erroneamente raffigurati da Théodore Géricault) e spalancando le porte della pittura impressionista e cubista. Ma la fotografia si mantiene sensibilmente differente dalla pittura, perché “l’opera si determina non in funzione di ‘ciò che deve star dentro’ alla tela [...] ma di ciò che il fotogramma lascerà fuori” (Mangano, 2018, p. 28), ribaltando la concezione tradizionale dell’immagine incorniciata dalla finestra albertiana. Il discorso sulla fotografia porta prepotentemente all’attenzione collettiva l’espressività dell’immagine fotografica, giungendo non soltanto a riconoscerla come arte, ma sottolineandone anche l’evidente autonomia rispetto alle arti manuali e la capacità di offrirsi come materia prima per generare nuovi codici linguistici come il fotocollage. Queste posizioni culturali sono espresse da personaggi che da un lato teorizzano, mentre dall’altro sperimentano e agiscono sul campo: per lo più letterati (da Tristan Tzara a Paul Valéry) e artisti (da László Moholy-Nagy a Man Ray a Luigi Veronesi), che pionieristicamente avviano la propria ricerca attraverso il mezzo fotografico e che di conseguenza gli attribuiscono un senso e un ruolo che travalicano il valore di mera riproduzione del reale. Per tutto il Novecento si assiste all’emergere di punti di vista sulla fotografia incarnati dai tanti protagonisti e interpreti di questo *medium*, tanto che potrebbe essere tracciata una storia della fotografia proprio innellando le rispettive posizioni critiche e i differenti approcci metodologici (Zannier, 2020). Lo scenario contemporaneo è il risultato di due secoli di storia della fotografia, caratterizzati dal rapido evolversi della tecnica e dallo stratificarsi di interpretazioni critiche che hanno riflettuto sulla sua natura di linguaggio e sulla sua attitudine a far scaturire territori di sperimentazione inediti e autonomi. La fotografia ha modificato irreversibilmente il nostro sguardo e le nostre consuetudini; tuttora svolge una molteplicità di ruoli nella nostra vita quotidiana: la consumiamo abitualmente nei contesti di comunicazione, informazione e relazione sociale e, altrettanto abitualmente, la produciamo utilizzando i nostri dispositivi personali. La fotografia, consolidatasi come strumento di elezione per la riproduzione della realtà e come ‘oggetto visuale’

che incarna la relazione dell'uomo con il mondo offrendosi all'interpretazione, è ormai parte integrante della cultura popolare e non può che continuare a far parlare di sé.

## Definizioni

La ricerca di una definizione della fotografia nel contesto dei linguaggi grafici deve necessariamente partire dalla sua radice etimologica ovvero dall'unione dei vocaboli greci *phos* (= luce) e *graphein* (= scrivere). Proprio questo significato di 'scrittura attraverso la luce' ha ispirato le prime riflessioni teorico-critiche sullo strumento: per l'asettica spontaneità e l'effettiva autonomia che caratterizzano il procedimento tecnico che conduce all'impressione della realtà inquadrata su un supporto fotosensibile, alla fotografia è stato originariamente assegnato il ruolo di riproduzione veritiera e documentazione oggettiva del mondo.

La genesi tecnica dell'immagine [...] è il motivo della fondamentale importanza della fotografia come strumento della memoria: poiché l'immagine fotografica non nasce da una trasformazione artistica, ma attraverso un disegno della luce, essa è stata fin dall'inizio intesa [...] come autorappresentazione della realtà. (Pethes & Ruchatz, 2002, p. 212)

Alla fotografia viene di conseguenza attribuita la responsabilità di memorizzare, senza filtri e senza discernimento, la realtà. Proprio per questa caratteristica la fotografia si distingue profondamente dal disegno, in quanto l'atto del disegnare comporta sempre una rielaborazione della realtà da parte di colui che la osserva, ed è in questa fase interpretativa che si verifica un processo di discretizzazione e di selezione dei caratteri che per l'autore del disegno risultano soggettivamente rilevanti. Una ulteriore importante distinzione tra le due azioni risiede nella dimensione temporale, perché se il disegno, come anche la pittura (Cousins, 2018, pp. 287-295), richiede tempi di percezione, elaborazione e trasferimento su un supporto, la fotografia si genera invece in maniera simultanea.

Mentre nei procedimenti pre-tecnici di riproduzione [...] la percezione della realtà da riprodurre e la trasposizione sulla

carta non hanno luogo contemporaneamente, ma vengono mediate dalla memoria e dalle variabili soggettive a essa legate, l'immagine fotografica si forma simultaneamente e senza influssi umani. (Petthes & Ruchatz, 2002, p. 212)

L'apparente impossibilità dell'intervento umano di interferire nel processo tecnico di produzione delle immagini fotografiche ha portato a considerare tali immagini indiscutibilmente vere: "le foto, più dei disegni, ci sembrano l'autonomia del realismo [e a esse] deleghiamo un nostro profondo desiderio di realtà" (Falcinelli, 2014, p. 258). Ancora più del disegno, la fotografia è per noi verità e, per un effetto di autodeterminazione della nostra volontà, di fatto "crediamo alle immagini fotografiche" (Levi Strauss, 2021).

Tuttavia, questo tipo di lettura non può che rivelare un approccio riduttivo, poiché l'aspetto tecnico dell'atto fotografico è sempre condizionato da scelte intenzionali di carattere autoriale. Fin dagli albori della fotografia, a determinare il risultato dello scatto sono l'inquadratura, l'illuminazione, la composizione dell'immagine; in definitiva, molto prima delle condizioni tecniche, è lo sguardo a 'fare' la fotografia, uno sguardo che introduce un filtro producendo inevitabilmente un'alterazione della realtà. Lo stesso Nadar, pioniere della tecnica fotografica, prendendo atto che la realtà riprodotta dopo l'impressione fotografica non potrà essere modificata a posteriori, comprende che "il modo migliore per ottenere l'effetto che si desidera è modificare la realtà stessa che si sta per fotografare" (Barbieri, 2011, p. 45). Entra cioè in campo una dimensione soggettiva della fotografia, che suggerisce deliberatamente una visione del mondo:

La fotografia è l'arte dell'indicare, del mettere in luce un aspetto del mondo che esiste, ma che l'occhio e la capacità del fotografo possono registrare e mettere in evidenza. È l'arte del sottolineare soggettivamente l'oggettività, l'arte del trasformare un dettaglio del mondo in un discorso visivo. (Barbieri, 2011, p. 46)

In definitiva, la fotografia vive un paradosso che produce un corto circuito tra oggettività e soggettività, in quanto fotografare è "dire il mondo e al contempo agire su di esso" (Mangano, 2018, p. 8) e si configura a tutti gli effetti come un atto progettuale. La

riflessione sull'equilibrio che, nell'atto fotografico, si costruisce tra oggettivo e soggettivo, è trasversale a molti protagonisti/interpreti di questo mezzo espressivo e comunicativo: le immagini fotografiche sono tutte diverse, ognuna porta con sé parametri oggettivi (le condizioni tecniche, la porzione di realtà riprodotta) e soggettivi (le scelte compositive e artistiche operate dall'autore dello scatto, il suo sguardo in rapporto alla realtà). Su questo punto è Luigi Ghirri a offrire una lettura chiarificatrice, quando propone di

guardare alla fotografia come a un modo di relazionarsi col mondo, nel quale il segno di chi fa fotografia, quindi la sua storia personale, il suo rapporto con l'esistente, è sì molto forte, ma deve orientarsi [...] all'individuazione di un punto di equilibrio tra la nostra interiorità [...] e ciò che sta all'esterno. (Ghirri, 2010, p. 21)

Necessariamente, dunque, la fotografia è un atto comunicativo, nel momento in cui evidenzia ed esprime la personale interpretazione del suo autore, e di conseguenza deve essere trattata come un linguaggio: “le fotografie comunicano, e lo fanno in un modo così immediato che l'unico paragone che sembra calzare è quello con il linguaggio” (Mangano, 2018, p. 7). Ma non basta, perché si tratta di un tipo particolare di linguaggio grafico, capace di “rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine” (Ghirri, 2010, p. 55) obbligandoci a una lentezza dello sguardo in un mondo in cui la vertigine tecnologica e comunicativa accelera i processi percettivi. Questa natura di *medium* autonomo, capace di introdurre una rivoluzione nella cultura visuale, è stata riconosciuta con lucidità da Marshall McLuhan, che afferma come la fotografia abbia determinato “il distacco tra l'industrialismo puramente meccanico e l'era grafica dell'uomo elettronico”, sancendo il passaggio “dall'era dell'uomo tipografico a quella dell'uomo grafico” (McLuhan, 1964/2015, p. 179).

Nell'evoluzione dall'analogico al digitale (Pinotti & Somaini, 2016), la fotografia perde definitivamente il rapporto obbligato con la realtà abbandonando il proprio ruolo di testimonianza e di documento, tanto che William J. Mitchell teorizza l'avvento di un'era post-fotografica (Mitchell, 1994) in cui viene meno il rapporto indessicale immagine-realtà e la fotografia diviene un simulacro (Baudrillard, 1981) atto ad essere manipolato e contraffatto.

Così l'immagine dichiara la sua alterità rispetto alla realtà e diviene perfino più vera rispetto a essa, autoaffermando la propria indipendenza semantica e scatenando una proliferazione incontrollata di riproduzioni (che riproduzioni non sono). Riguardo a questa autonoma determinazione estetica dell'immagine fotografica, già Italo Calvino ammoniva sulla brevità del passo "tra la realtà che viene fotografata perché ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata" (Calvino, 1955).

Proprio basandoci sull'inevitabile ambiguità tra la realtà e la sua immagine fotografica e sull'equilibrio in continuo divenire tra oggettività e soggettività dell'atto fotografico, è allora possibile proporre una definizione ampia e aperta della fotografia.

*La fotografia è una forma di comunicazione visiva nella quale l'immagine viene disegnata con la luce attraverso l'effetto combinato di fattori tecnici e di un intento autoriale, che fornisce perciò una riproduzione della realtà mediata da una interpretazione soggettiva.*

Questa definizione, seppure semplificata, rende conto della natura ambigua e indeterminata dell'immagine fotografica, di fronte alla quale il nostro sguardo si pone oggi in bilico tra fiducia e incertezza, e che ci chiama sempre a compiere una riflessione attiva sul suo significato e ad aggiungere ad essa il nostro contributo intellettuale. Fedele documento archivistico o rielaborazione tesa alla deliberata contraffazione, spontanea registrazione di un istante o costruzione progettuale di una scena composta, opera autoriale pianificata o scatto improvvisato come promemoria, gesto di autoaffermazione identitaria o strumento offerto all'interesse collettivo, la fotografia suscita inevitabilmente interrogativi che non ci lasciano indifferenti e che reclamano da parte nostra l'assunzione di una posizione critica.

## **Bibliografia**

- Ackerman, J. S. (2003). *Sulle origini della fotografia architettonica*. In *Architettura e disegno: la rappresentazione da Vitruvio a Gehry* (pp. 84-107). Electa.
- Barbieri, D. (2011). *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*. Carocci editore.

- Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1, 127-138. <<https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>> (ultimo accesso 20 dicembre 2023)
- Barthes, R. (2016). *La camera chiara: nota sulla fotografia*. Einaudi. (Prima pubblicazione 1980).
- Baudelaire, C. (1999). Le public moderne et la photographie. *Études photographiques* [Online], 6 maggio 1999. <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>> (ultimo accesso 20 dicembre 2023) (Prima pubblicazione 1859).
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi. (Prima pubblicazione 1936).
- Berger, J., Dyer, G., & Nadotti, M. (2014). *Capire una fotografia*. Contrasto.
- Bogre, M. (2012). *Photography as activism: Images for social change*. CRC Press.
- Calvino, I. (1955). La follia del mirino. *Il Contemporaneo*, II(18), 12.
- Cousins, M. (2018). *Storia dello sguardo*. Il Saggiatore.
- Davenport, A. (1999). *The history of photography: an overview*. University of New Mexico Press.
- Dubois, P. (1983). *L'acte photographique*. Nathan, Labor.
- Eco U. (1987). *Travels in hyperreality*. Picador.
- Falcinelli, R. (2014). *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*. Einaudi.
- Flusser V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion.
- Ghirri, L. (2010). *Lezioni di fotografia*. (a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro). Quodlibet.
- Grutter, G. (2019). La fotografia come “opera aperta” e specchio del sociale. *XY. Studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte*, 3(6), 18–35.
- Lester, P. M. (2015). *Photojournalism: An ethical approach*. Routledge.
- Lévi-Strauss, D. (2022). *Perché crediamo alle immagini fotografiche*. Johan & Levi.
- Mangano, D. (2018). *Che cos'è la semiotica delle fotografie*. Carocci.
- McLuhan, M. (2015). *Gli strumenti del comunicare*. Il Saggiatore. (Prima pubblicazione 1964).
- Mitchell, W. J. (1994). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
- Newton, J. (2013). *The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality*. Routledge.
- Peirce, C.S. (1906). Prolegomena to an apology for pragmatism. *Monist*, 16, 492-546.
- Pethes, N., & Ruchatz, J. (2002). *Dizionario della memoria e del ricordo*. Bruno Mondadori.



- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Einaudi.
- Signorini, R. (2007). *Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*. Clueb.
- Sontag, S. (2009). *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*. Einaudi. (Prima pubblicazione 1977).
- Talbot, W. H. F. (1844-1846). *The pencil of nature*. Longman, Brown, Green, & Longmans. <<https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>> (ultimo accesso 20 dicembre 2023).
- Van Dijck, J. (2008). Digital photography: Communication, identity, memory. *Visual communication*, 7(1), 57-76.
- Zannier, I. (2020). *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*. Carocci.

# I linguaggi grafici della fotografia: temi, sguardi ed esperienze

**Enrico Cicalò<sup>1</sup>, Valeria Menchetelli<sup>2</sup>, Michele Valentino<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica  
enrico.cicalo@uniss.it, mvalentino@uniss.it

<sup>2</sup> Università degli Studi di Perugia  
Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale  
valeria.menchetelli@unipg.it

## Linguaggi

La fotografia è parte delle scienze grafiche poiché l'etimo (originato dal greco antico *phôs*, luce, e *graphè*, scrittura o disegno) significa 'disegnare con la luce' o 'scrittura di luce'. Così Igor Todisco e Ornella Zerlenga introducono il loro contributo *Identità fotografica. Linguaggio in evoluzione o involuzione?* che riflette su cosa, oggi, significhi fotografare. In campo fotografico, scrivono gli autori, la produzione di immagini è notevolmente aumentata essendo sostenuta dall'innovazione tecnologica e da innumerevoli tutorial disponibili in rete, che hanno ormai democratizzato l'uso della fotografia. Se prima le fotografie venivano scattate con cura, stampate e raccolte in album o selezionate per pubblicarle su quotidiani e riviste, oggi l'immaterialità della fotografia digitale e la loro divulgazione sui canali social pone nuovi interrogativi sull'esistenza della fotografia.

Al rapporto tra grafica e fotografia è dedicato anche il contributo di Edoardo Dotto che in *Riflessi. Il linguaggio fotografico nella figurazione grafica e pittorica* sottolinea come nella pratica della figurazione grafica e pittorica si è fatto spesso ricorso alla tecnica fotografica sfruttandone la capacità di fissare immagini in movimento allo scopo di restituire un supporto figurale da elaborare in seguito con lo specifico linguaggio del disegno o della pittura. Anche Edoardo Dotto, partendo da considerazioni di tipo storico, si interroga sugli effetti delle nuove tecnologie, finalizzate alla costruzione di immagini di tipo fotografico, sulle tecniche tradizionali di disegno analogico manuale, e sull'utilità delle tecniche automatiche di produzione delle immagini per sviluppare negli osservatori una nuova sensibilità alla percezione visuale, un interesse rinnovato per il disegno analogico e una relazione più intensa e consapevole con l'immagine ottica. Il rapporto tra disegno e fotografia è centrale anche nel contributo scritto da Francesca Sisci. *Il disegno della fotografia. Il rilievo dell'immagine architettonica nel pensiero teorico di Robert Venturi* presenta l'indagine grafico-analitica che ha fatto emergere l'uso che Venturi fa della fotografia come base di partenza per una riflessione teorico-compositiva sull'architettura in cui l'atto del disegno coincide con il momento dell'esercizio del pensiero critico. Infatti, è tramite il disegnare fotografie che egli esercita la sua propria capacità di estrapolazione di segni e significati contenuti nell'immagine, e prima ancora costituenti l'architettura. L'articolo nasce dalle indagini d'archivio che l'autrice ha condotto

presso il Penn Architectural Archives di Philadelphia e che hanno permesso di venire a conoscenza di materiale fino ad ora inedito: le Kodachrome color slides realizzate durante i viaggi di formazione in Europa compiuti tra il 1948 e il 1956 e le Index Cards su cui Venturi realizzava singoli schizzi di opere architettoniche a partire da loro fotografie.

A questa concezione tradizionale di archivio, su cui si sono basate sinora le ricerche storico-archivistiche, si contrappone oggi un nuovo modo di pensare l'archiviazione delle immagini che Giovanni Rasetti discute nel suo contributo intitolato *Nuovi musées imaginaires. Cultura e applicazioni dello screenshot*. Nella nostra cultura digitale-visiva, scrive l'autore, il 'ricordare' è stato ampiamente sostituito dal 'salvare', con il conseguente passaggio dalla collezione mentale di riferimenti e immagini di un individuo a una collezione virtuale di immagini. Gli *screenshot* si configurano come uno dei possibili modi per catturare, archiviare e condividere immagini con facilità, alimentando una vera e propria 'rivoluzione visiva'. L'archivio digitale si configura così come un vero e proprio 'museo digitale immaginario', un'operazione altamente soggettiva e creativa attraverso cui ciascuno di noi contribuisce a definire e a ridefinire costantemente la propria identità digitale, a strutturare la propria percezione del mondo online e a dare un senso all'infinito flusso di informazioni che ci attraversa ogni giorno.

## Sguardi

L'immagine fotografica non è una rappresentazione della realtà ma la percezione del fotografo dal suo punto di vista e attraverso il suo sguardo e le sue scelte compositive. A questi temi è dedicata la seconda sezione del volume in cui gli autori descrivono come le opere dei fotografi esprimano modi peculiari di guardare il mondo e di costruire gli immaginari del pubblico. La fotografia è *medium* oggettivo e al contempo è suscettibile all'interpretazione. Ed è in questo sottile limbo che si crea discusso da Gianluca Camillini e Jonathan Pierini, cioè il molteplice significato che un'immagine può assumere, inconsapevolmente o di proposito, in relazione a svariati fattori, alcuni propri dello scatto, come il taglio, la composizione e il contesto; altri completamente svincolati dall'immagine e dall'autore che l'ha realizzata in quanto dipendenti dalla relazione che intercorre tra l'intento originario

dell'immagine e la sua imprevedibile ricezione da parte del pubblico a cui si riferisce.

La fotografia ha sempre avuto infatti un ruolo fondamentale nella costruzione e nella trasmissione di immaginari. Lo spiega Manuela Piscitelli in *La fotografia come immagine e memoria della città. La Napoli di Giorgio Sommer*, che propone una riflessione sull'immagine della città di Napoli veicolata dalle fotografie di Giorgio Sommer, mettendola in relazione sia con la tradizione iconografica delle vedute precedenti, sia con l'immagine attuale della città. Le sue rappresentazioni della città ripresero i temi e i soggetti tradizionali, ma ne rinnovarono l'iconografia modificando le scelte formali e compositive. Sono scelte, queste, spesso fatte inconsapevolmente o perlomeno istintivamente dal fotografo nell'attimo dello scatto, grazie a una spiccata capacità visiva di inquadrare geometricamente e compositivamente la scena ritratta. Cristiana Bartolomei e Caterina Morganti nel contributo intitolato *Lattimo fuggente e 'geometrico' nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson* analizzano da questo punto di vista l'opera di quello che può essere considerato il padre della 'fotografia di strada' (*street photography*) o di 'veri e propri reportage di vita', Henri Cartier-Bresson, ricostruendo il rapporto tra composizione e geometria, in particolare nell'esemplificazione del rettangolo aureo, nella spirale aurea, nell'applicazione della regola dei terzi e della griglia phi, e rivelando come sotto la superficie delle sue immagini esista quindi una 'geometria sotterranea' accessibile a tutti, utile per imparare a fotografare e a catturare emozioni. L'aspetto emozionale è anche al centro del contributo scritto da Gaia Leandri che in *L'io e la fotografia. L'immagine dell'anima dai ritratti di Penn agli autoscatti di Vaccari* confronta l'opera di due fotografi accomunati dall'attenzione costante verso le emozioni espresse dall'essere umano attraverso i suoi ritratti. Mostrarsi di fronte a un obiettivo significa a volte voler mettere una maschera, alterare e alterarsi in quella che è un'improvvisa presa di coscienza del sé. Irving Penn, maestro della *fashion photography*, parla attraverso i suoi scatti di una raffinata visione dei suoi soggetti, in un ricercato dialogo tra composizione pittorica e costante ricerca del vero 'io'. L'opera di Franco Vaccari si inoltra invece nel vasto territorio della teoria artistica dove, attraverso diversi esperimenti ed esposizioni, indaga la difficile definizione del sé nei ritmi vorticosi della società moderna. Ritmi che sembrano invece del tutto annullati negli scatti di Gianni Berengo Gardin che nell'esperienza itine-

rante *Architetture di Pietra. Fotografie della Sardegna nuragica*, del 2017, narra l'architettura della Sardegna preistorica. Andrea Scaldas racconta questa esperienza nel suo articolo *Salto nel buio. L'esperienza itinerante nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin* esplorando le potenzialità, per certi versi ancora latenti e inesprese, della fotografia architettonica d'autore come espressione e comunicazione dello spazio preistorico sardo. Un altro, ma differente, racconto dei luoghi emerge anche dal contributo di Giovanni Caffio e Giuseppe Marino che in *Fotografare i borghi: l'esperienza in Abruzzo* affrontano, combinando prospettive disciplinari differenti, il tema dei comuni in fase di spopolamento. La rappresentazione cartografica e ortofotografica, il disegno assonometrico tridimensionale e l'infografica, a cura di Giovanni Caffio, si uniscono alla campagna fotografica realizzata *ad hoc* da Giuseppe Marino, che esplora le potenzialità espressive e documentarie dell'immagine fotografica con uno sguardo personale e indagatore che ha cercato di rintracciare le qualità tangibili e intangibili dei piccoli centri abruzzesi. Attraverso un percorso articolato che comprende una mappatura architettonica, urbana e territoriale, infografiche, testi, e fotografie, l'atlante si pone come punto di partenza per innescare processi multidisciplinari di conoscenza, considerati atto fondamentale per poter immaginare e progettare qualsiasi futura attività di sviluppo economico, ambientale e sociale.

## Tecniche

La fotografia è il frutto di una lunga storia di studi geometrico-proiettivi sull'ottica e la catottrica che hanno origine nell'antichità classica. Sin dai primi anni successivi alla sua invenzione furono molti i tentativi di utilizzarla nel campo dei rilievi topografici. Domenico Medati in *La fotografia come 'misura'. Il rilievo attraverso le immagini e la fruizione interattiva* discute come a partire dai primi anni del XX secolo la fotogrammetria fu applicata anche ai rilievi architettonici aprendo un campo di applicazione che, per successive evoluzioni, ha condotto alle moderne tecniche *image-based*. Dalle singole immagini fotografiche che consentono un'interpretazione soggettiva della realtà, si è passati a una raccolta di immagini molteplici che, attraverso la sommatoria di più punti di vista e la corrispondenza proiettiva tra punti omologhi, restitui-

sce una rappresentazione ‘oggettiva’ e ‘misurata’ della realtà.

Bennese Benché nell’accezione comune la restituzione prospettica non sia annoverata fra queste tecniche di restituzione fotogrammetrica, essa dovrebbe essere invece collocata fra le tecniche ‘elementari’ della fotogrammetria, per distinguerla dalla fotogrammetria classica, ovvero dalla fotogrammetria stereoscopica, protagonista indiscussa del rilievo architettonico e ambientale per l’intero arco del XX secolo. Questo è quanto sostengono Fabrizio Agnello, Federica Maria Bonello e Mirco Cannella nel loro contributo intitolato *La restituzione prospettica da fotografia per la ricostruzione di edifici perduti Via Libertà, Palermo, 1958-1971*, in cui presentano gli esiti di una ricerca mirata alla ricostruzione di alcuni edifici della prima metà del XX secolo costruiti lungo via Libertà, asse dell’espansione di Palermo all’esterno della città murata. Attraverso foto d’archivio e procedure di restituzione prospettica gli autori ricostruiscono tridimensionalmente alcune delle palazzine oggi scomparse. La presenza di riferimenti spaziali offerti da cartografie storiche e da alcuni edifici sopravvissuti alle trasformazioni ha permesso di assegnare dimensione e orientamento ai modelli ricostruttivi, e anche di ritrovare la posizione spaziale del punto di presa dell’immagine fotografica d’archivio. Tali informazioni hanno consentito di realizzare due soluzioni per la visualizzazione diffusa dei modelli ricostruttivi, che utilizzano tecniche fotogrammetriche: immagini panoramiche e video con tecniche di *motion tracking*. In entrambi i casi il modello ricostruttivo viene contestualizzato nelle immagini panoramiche e nelle riprese video del contesto attuale, realizzando prodotti classificabili come *mixed reality*. Il rilievo dell’area con tecniche laser scanning e fotogrammetriche ha permesso di riferire poi a un comune sistema di coordinate i modelli ricostruttivi, le immagini panoramiche e i flussi video.

Gli sviluppi tecnologici degli ultimi decenni hanno portato la documentazione fotografica verso una frontiera che trascende il supporto bidimensionale: tecniche di rilievo digitale come la *Structure from Motion* hanno aperto da tempo le porte a nuovi tipi di modellazione fotorealistica che sfruttano le fotografie per replicare ambienti reali in tre dimensioni; in tal senso, il modello fotogrammetrico diviene esso stesso un ‘reportage 3D’ che fissa un’immagine dello stato dei luoghi in un dato istante nel tempo. Daniele Calisi, Stefano Botta e Alessandro Cannata in *Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale e le nuove tecnologie per la costruzione di Digital Twins* presentano alcuni casi di studio in

cui l'applicazione delle campagne fotogrammetriche terrestri e aeree, unitamente all'ausilio del rilievo mediante laser scanner, ha consentito di realizzare delle repliche altamente fedeli di soggetti reali, modelli accurati sia dal punto di vista dimensionale che cromatico e materico, da cui è possibile trarre numerosi vantaggi e applicazioni negli ambiti più disparati. I Digital Twin così sviluppati trovano spesso impiego, come in questi casi, nello studio e nel ridisegno approfondito dell'architettura, in quanto permettono minuziose restituzioni bi-tridimensionali dello stato di fatto, essenziali nel campo del restauro per un'attenta mappatura materica e del degrado.

All'interno del vasto panorama di usi, applicazioni, finalità e metodi legati alla fotografia, una trattazione specifica merita sicuramente il suo utilizzo nell'ambito della conservazione e del restauro di un'opera d'arte. Come scrive scrivono Laura Baratin, Francesca Gasparetto e Veronica Tronconi, la fotografia accompagna infatti il restauratore in ogni momento delle sue attività, sia come mezzo di documentazione, sia come strumento di indagine e analisi scientifica, sia come supporto alla comunicazione. Il suo loro contributo, intitolato *La fotografia per il restauro e la conservazione delle opere d'arte*, propone diversi scenari di utilizzo della fotografia da parte del restauratore, supportati da alcune applicazioni pratiche, per dimostrare come ad ogni livello possano corrispondere anche una diversa lettura e diverse competenze tecniche. Attraverso le fotografie, infatti, è possibile delineare la storia degli oggetti artistici, ipotizzare le movimentazioni per mezzo dell'osservazione dei diversi allestimenti e condurre un'analisi storiografica proprio grazie alla possibilità di rappresentare dettagli sempre più importanti e operare ipotetici confronti stilistici.

Un'ulteriore applicazione della fotogrammetria viene illustrata poi da Amedeo Ganciu e Andrea Sias, che nel contributo *La fotografia come strumento di acquisizione dati architettonici, territoriali, ambientali, e strategici* ripercorrono sinteticamente la lunga storia della fotografia e la sua applicazione nelle scienze fotogrammetriche e del *remote sensing* evidenziando le scoperte e le invenzioni che nel corso dei secoli hanno marcato profondamente questo percorso. La loro ricerca dimostra come il percorso evolutivo che ha caratterizzato le tecnologie fotografiche ha fornito l'adattabilità, l'utilità e la versatilità allo strumento per supportare le contemporanee sfide generate da una crescente richiesta di conoscenza, dati e informazioni sull'ambiente e sui sistemi territoriali econo-



mici e politici in cui viviamo e ci relazioniamo.

La digitalizzazione e il monitoraggio degli apparati architettonici urbani densi, così come dei complessi edilizi dislocati sul territorio rurale può avvalersi anche di fotografie a 360° e di acquisizioni panoramiche sferiche, come della fotografia aerea con drone. Nel campo della fotografia per l'architettura, il paesaggio e il territorio, la ripresa di scene panoramiche sta emergendo in modo predominante. L'uso di camere 360° ha ormai conquistato la scena della ripresa fotografica, sfruttando un metodo di proiezione dell'immagine già noto in campo artistico e teorico. Raffaella De Marco sperimenta questa tecnica in Palestina, sia nel comparto del West Bank che nell'area occupata di Gerusalemme, dove una condizione di sorveglianza diffusa limita lo svolgimento di azioni di documentazione discreta sia delle strutture architettoniche che degli spazi urbani. Nel suo contributo, *Fotografia a 360° per il Geo-processing 3D. Un linguaggio visuale speditivo e affidabile per documentare il patrimonio architettonico in territori cluster*, l'autrice descrive le potenzialità della fotografia sferica per la documentazione e il rilievo digitale. Da uno scatto istantaneo sferico diviene possibile interrogare dati metrici e proiettare la ricostruzione di superfici 3D discrete nello spazio. Allo stesso modo, riprese filmiche a 360° di pochi minuti possono essere processate nella fotogrammetria *3D Structure from Motion* per trasporre digitalmente scenari spaziali anche complessi, acquisiti in copresenza di flussi e apparati sociali che quotidianamente occupano il paesaggio urbano.

## Sperimentazioni

La tensione tra realtà e rappresentazione è ricorrente nella storia della comunicazione e dell'immagine. Ricorsivamente legata alle innovazioni tecnologiche fin dalla nascita della fotografia stessa, negli ultimi anni si è tramutata in una questione ancor più cogente a causa dei recenti sviluppi nella registrazione, manipolazione e distribuzione delle immagini digitali. Sara Antinozzi, e Barbara Messina inquadrano il fotoritocco in una prospettiva storica, a partire da diversi esempi, databili a ben più di cento anni prima dell'avvento di software di editing delle immagini. Il loro contributo *Layered Reality Control: la ri-costruzione dell'immagine fotografica nella composizione di layout creativi* evidenzia come le necessità d'intervento su di una fotografia possano essere motivate

da ragioni non solo artistico-compositive, ma anche strumentali, rendendo l'atto della 'correzione' coevo allo sviluppo stesso dell'arte fotografica. La loro ricerca adotta un punto di vista pragmatico, con uno sguardo alle ultime novità nell'ambito dell'*image-editing* – come i passi da gigante compiuti dall'intelligenza artificiale generativa – e una proposta operativa che dialoga con esse. Il fine è la produzione di immagini digitali dotate di un suggestivo realismo, o per meglio dire, surrealismo, a cavallo tra il pittorico e il cinematografico, che trova nella manipolazione digitale il mero mezzo espressivo. In tal senso, ci si avvicina all'elaborazione creativa delle fotografie come caratteristica essenziale del processo di produzione di immagini digitali.

Questa tecnica trova nella rappresentazione dell'architettura un campo di applicazione ormai consolidato. Lo si evince anche dal contributo di Simone Sanna che in *Foto-Collage collage di Architetturaarchitettura. Pratiche autoriali e crediti artistico culturali* esplora i rapporti tra i foto-collage architettonici e quelli artistici alla luce della riattualizzazione in chiave digitale della tecnica del collage. Partendo dalla scansione cronologica della funzione della fotografia in campo architettonico, Simone Sanna delinea una genesi del foto-collage di architettura individuando i crediti culturali di questa tecnica. L'articolo mostra quanto la riattualizzazione digitale del collage, indagata tramite alcuni casi emblematici, sia un tentativo di recuperare le potenzialità espressive di un *medium* che, proprio per la sua soggettività estrinseca, può essere piegato a finalità diverse e distanti fra di loro e permette al fruitore di accrescere le possibilità interpretative senza descrivere il reale ma sviluppando realtà potenziali. Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, in particolare, la macchina fotografica si è andata trasformando in strumento espressivo portando alla sperimentazione dei fotomontaggi. Questa pratica, nell'ambito della rappresentazione architettonica, deriva da una contaminazione tra disegno di architettura e fotografia, finalizzata ad amplificare la componente realistica della rappresentazione stessa e, allo stesso tempo, a innescare un contrasto tra l'immagine fotografica di base e i 'segni del disegno' su di essa innestati. Così scrive Antonio Schiavo in *Dal contesto al frammento, tra preesistenza e prefigurazione. Fotomontaggi, fotoinserti e foto-collage tra le rappresentazioni architettoniche nella Roma degli anni Trenta*, analizzando come i foto-collage siano divenuti lo spazio per 'invenzioni', volte alla creazione o alla si-

mulazione di realtà immaginarie. Anche in questo contributo si evidenzia come le diverse declinazioni del fotomontaggio – dai fotoinserti ai foto-collage – offrono offrano numerose chiavi di lettura e possibili legami con le correnti artistiche coeve. Da un lato il fotoinserto si approssima in un certo senso alla metafisica, dall'altro il foto-collage si accomuna al surrealismo e, con qualche forzatura, alle parole in libertà dei futuristi. Ma i dadaisti e i suprematisti nelle loro opere grafiche sono i primi a sperimentare fattivamente, per una nuova narrativa di comunicazione, il fotomontaggio, ovvero la fusione di più elementi visivi: collage, fotografia, elementi geometrici, caratteri tipografici. Marcello Scalzo in *Fotomontaggi e collages fotografici in Unione Sovietica e Germania tra gli anni '20 e '40* discute come, tra il primo e il secondo decennio del Novecento, le prime sperimentazioni che vedono la realizzazione di fotomontaggi con la fusione di fotografie ed elementi grafici, avvengono in due realtà culturali e territoriali molto diverse tra loro: la Svizzera e la Russia, dove vengono associate allo sviluppo della cultura industriale e alle forme di influenza artistica di massa, di agitazione e propaganda.

Questo filone creativo e manipolativo delle immagini fotografiche si è sviluppato sino ai nostri giorni. Oggi è l'intelligenza artificiale ad esercitare questa capacità generativa e creativa, assumendo una potenza e una rapidità incomparabili, e mettendo in allarme i professionisti attivi in diversi settori dell'arte digitale, in particolare quello della *concept art*, nel quale le spietate logiche del business fanno intravedere il rischio – non così remoto – di soppiantare i *digital artist* con degli AI artist, più veloci, più 'efficienti', più in grado di stare al passo con la rapidità e la produttività richieste dal mercato dell'intrattenimento visivo. Sono questi i temi che Barbara Ansaldi sviluppa nel contributo intitolato *Fotografia e concept art nell'era dell'intelligenza artificiale*. Nel dualismo tra *concept art* e AI art, scrive l'autrice, ad assumere un ruolo di rilievo è la fotografia, alla quale i *concept artist* si sono sempre affidati fin da prima dell'avvento delle intelligenze artificiali, sia per costruire delle librerie visive di reference a cui ispirarsi, sia per contribuire al gesto artistico vero e proprio, sotto forma di materiale (texture, elementi, palette di colori) da integrare all'interno delle illustrazioni (tecnica nota nell'ambiente come *photobashing*). L'IA può svolgere un vero e proprio ruolo di 'agente abilitante', favorendo tramite la propria esistenza nuove 'tecniche', in modo simile alla 'macchina fotografica' stessa. Lo-

renzo Ceccon e Matteo Cavaglià espongono una metodologia di indagine analisi finalizzata a indagare l'interazione tra 'creatore' e AI, sperimentando la creazione di immagini 'fotografiche' mediante sistemi di generazione automatica di contenuti visuali basati sulla AI. Il loro contributo *Immagine e intento. Viaggio nel potenziale abilitativo delle IA generative* sembra confermare l'idea che anche l'AI generativa possa dotare l' 'artista' digitale dei mezzi necessari ad esercitare una forma di controllo all'interno del processo di generazione dell'immagine. Un caso di studio più specifico su questo tema viene presentato da Irene de Natale che in *Fotografie di città nell'AI: Sperimentare identità mediate dalle reti neurali* indaga, sotto il profilo teorico-culturale, l'alterazione delle immagini fotografiche da parte dell'intelligenza artificiale come espressione di immagini aleatorie dell'identità della città contemporanea. In particolare, l'autrice sperimenta la restituzione di immagini identitarie, seppure fittizie e immaginarie, per restituire lo spirito della città prendendo in considerazione gli aspetti identitari che la distinguono e identificano rispetto ad altri luoghi.

## **Narrazioni**

Un altro genere di sperimentazioni è quello che riguarda i materiali con cui si costruisce l'immagine per forme di narrazione alternativa. Daniele Colistra e Sidorela Furxhiu, in *Fotografia per non vedenti. L'opera di Luigi Ghirri*, descrivono lo sviluppo di un metodo per rendere fruibili le immagini fotografiche ai non vedenti concentrandosi sui modi in cui è possibile evidenziare i principali elementi di visualità presenti in una fotografia e sulle possibilità di tradurli in informazioni tattili applicando il metodo all'opera di Luigi Ghirri. Le fotografie divengono bassorilievi, associati alla stampa 3D di uno schematico modello tridimensionale dell'ambiente riprodotto nella foto, che possono permettere a un non vedente di comprendere alcune scelte compositive adottate dall'artista. Sempre nel campo delle sperimentazioni sui materiali con cui si produce l'immagine si colloca il contributo di Alessio Bortot, *Le fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole tra propaganda politica e prospettiva naturale* che presenta il caso di immagini realizzate disponendo in spazi aperti, di norma campi militari, migliaia di persone a formare raffigurazioni di simboli

patriottici americani in grande scala (la Statua della Libertà, il ritratto dell'allora presidente Thomas Wilson, l'aquila americana ecc.). Il contributo analizza alcuni scatti realizzati dal fotografo britannico Arthur Samuel nel periodo della Prima guerra mondiale, che rappresentano anche un tentativo di produrre opere d'arte e non soltanto documenti obbiettivi a memoria di uno spirito patriottico, riconoscendo alla deformazione anamorfica su grande scala la stessa capacità evocativa del sogno sospeso nel tempo.

Oltre a esplorare la sfera materiale, la fotografia indaga anche altre dimensioni, come quella del tempo. Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele, e Rosina Iaderosa indagano il ruolo che il 'tempo' di esposizione ricopre nell'operazione di registrazione del 'movimento' tramite la fotografia e come questo si sia modificato nel corso degli anni e delle tecniche adoperate. Il loro scritto *Tempo e movimento per e della rappresentazione di un istante* presenta un quadro storico del rapporto tra fotografia e rappresentazione del tempo attraverso il movimento. Il tempo, inteso sia come espediente fisico per la registrazione della luce su una superficie che, come un prodotto visivo del mezzo fotografico stesso, diviene sin dalle origini della fotografia un fenomeno da indagare e, di cui, l'odierna cultura digitale ha ereditato il portato tecnico-scientifico. Al fine di raggiungere entrambi furono inventate e sperimentate differenti tecniche, quali il fotodinamismo, la fotografia stroboscopica, la *light painting*, il *motion blur* o *panning*. La risposta più efficace al problema della rappresentazione del tempo attraverso la fotografia è stata sicuramente quella data dal cinema, su cui si focalizza anche Alexandra Fusinetti che in *Fotografia e narrazione cinematografica* esplora le modalità con cui il linguaggio della fotografia si configura in ambito cinematografico come elemento chiave della narrazione, analizzando in particolare il ruolo dell'inquadratura e della sua composizione. L'immagine fotografica non è infatti solo una documentazione della realtà, ma il prodotto di ciò che il fotografo riesce a vedere, capire e percepire. Marta Pileri approfondisce questo ruolo dello sguardo del fotografo nel suo contributo sul *photojournalism* definito anche 'reportage fotografico', che utilizza l'immagine fotografica come mezzo di informazione. Nel suo articolo, *Il photojournalism: evoluzione e prospettive*, evidenzia come le informazioni visive costruiscano e trasmettano una rappresentazione della realtà attraverso lo sviluppo lo sviluppo di abilità percettive e di una consapevolezza critica.

## Documentazione

La fotografia può essere anche una forma di documentazione, divenendo una fonte fondamentale per la conoscenza di un soggetto o di un tema, utile alla ricostruzione della sua storia, delle sue trasformazioni e anche della sua immagine quando lo stesso soggetto è andato perduto. La fotografia storica rappresenta da questo punto di vista una fonte d'informazione preziosa. Spesso i contenuti con un più forte potenziale documentale si ritrovano all'interno di collezioni fotografiche nate con tutt'altre finalità. La rappresentazione fotografica, come evidenzia Maria Pompeiana Larossi in *Fotografare il patrimonio costruito, tra espressività narrativa e oggettività documentale*, sembra oscillare fra due opposte istanze: quella di esprimere visivamente i contenuti emozionali suscitati da luoghi e architetture e quella di documentarne oggettivamente peculiarità fisiche e stato di conservazione. L'autrice discute questa idea sulla base di due casi di studio. Il primo è il lavoro compiuto da Silvia Poli e Pierangelo Cavanna, curatori del Fondo Paolo Monti, per la BEIC - Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, grazie al quale circa 17.000 immagini sono state schedate, datate, geolocalizzate e infine rese liberamente disponibili su Wikimedia Commons. Il secondo esempio concerne invece la ricerca condotta su circa 240 edifici residenziali, realizzati a Buenos Aires da progettisti e costruttori italiani, documentati fotograficamente nel volume *La Repubblica Argentina all'Esposizione Internazionale di Milano*, presentato all'Esposizione del Sempione di Milano del 1906. Sulla base di tale repertorio iconografico, sono state effettuate operazioni di identificazione, analisi, schedatura, geolocalizzazione con restituzione per l'identificazione del punto di presa fotografico di ogni edificio utilizzato nel 1906 e confronto fotografico con lo stato attuale, documentando così tangibilmente l'entità di un patrimonio irrimediabilmente perduto. In occasione delle Esposizioni internazionali, la documentazione fotografica su cui si basa questo caso di studio diventava, infatti, un efficace mezzo di narrazione viva e di comunicazione. Le scelte visive operate dai fotografi e dagli organizzatori davano un forte contributo a definire l'immagine duratura dell'evento temporaneo, enfatizzando i valori estetici, culturali e architettonici propri delle Esposizioni, di cui il pubblico avrebbe dovuto serbare ricordo e che condiziona la nostra percezione dell'Esposizione ancora oggi. Francesco Cotana, in *La Costruzione costruzione di*

*un'immagine: la rappresentazione fotografica ufficiale nell'Esposizione Colombiana del 1893*, discute le immagini relative a un'altra Esposizione, quella Colombiana del 1893 a Chicago. L'articolo analizza l'uso della fotografia all'interno di tale evento, concentrandosi sulla sua capacità di influenzare e immortalare la percezione di un'architettura effimera in un contesto storico e culturale di eccezionale importanza. Gli organizzatori esercitarono un rigoroso controllo sulle rappresentazioni fotografiche dell'evento, dimostrando la crescente consapevolezza del potere dell'immagine fotografica e della sua forza comunicativa in grado di plasmare la percezione e veicolare messaggi estetici, culturali e politici. Lo studio delle immagini, tratte da un campione di 12 libri di *souvenir* fotografici, pubblicati nel periodo 1893-1895, consente di effettuare due tipi di analisi. La prima analisi mira a identificare le architetture più fotografate dell'evento, evidenziando le aree maggiormente immortalate dell'Esposizione. La seconda analisi mette a confronto i diversi stili fotografici adottando parametri di valutazione comuni che fanno riferimento alla composizione delle immagini e al soggetto.

Gli archivi fotografici permettono di ripercorrere queste trasformazioni e di ricostruire l'immagine dei diversi soggetti in un determinato momento. Tale potenzialità diventa ancora più rilevante quando a essere indagati sono contesti che oggi non esistono più o che hanno subito significative trasformazioni in un preciso arco temporale. Si colloca in tale ambito lo studio condotto da Giuseppe Damone sul Museo Provinciale di Potenza, basato sull'analisi dell'importante patrimonio fotografico, molto del quale inedito, che lo stesso museo conserva. In *La fotografia come memoria. Architettura e collezioni del Museo Provinciale di Potenza nella prima metà del XX secolo* l'autore discute il ruolo della fotografia per la documentazione e della divulgazione del patrimonio storico-artistico e architettonico. Dall'attento studio di alcuni scatti fotografici, realizzati nella prima metà del Novecento e conservati nell'archivio del museo, è stato possibile ricostruire le collezioni e l'allestimento delle sale ottenendo così un'immagine anche di quella parte di manufatti andati poi distrutti o dispersi a causa dei bombardamenti del settembre 1943. Un altro caso di studio è rappresentato dalle ricerche sul complesso monumentale di San Domenico a Perugia, discusse da Francesca Funis, e Simona Salvo nell'articolo *La fotografia come documento storico-critico. Un contributo al restauro del patrimonio architettonico perugino e il*

*caso del complesso conventuale di San Domenico.* Anche questo contributo affronta infatti il tema della fotografia come documento d'indagine storico-critica finalizzata alla conoscenza, alla conservazione e al restauro del patrimonio architettonico. Partendo dalla disamina del materiale fotografico del Fondo della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici dell'Umbria depositato presso l'Archivio di Stato, e da alcune fotografie conservate presso l'Archivio Dott. Guido Lemmi di Perugia, le autrici ricostruiscono modi e tempi delle trasformazioni del chiostro grande dell'antico convento nel corso degli ultimi 150 anni. L'indagine storico-fotografica ha permesso di ricostruire gli interventi alla base dell'assetto storicizzato dell'edificio in funzione dei possibili prossimi interventi di consolidamento strutturale e di riallestimento museale, che potranno mantenere il valore storico di un complesso che trova nella stratificazione costruttiva una delle sue cifre più significative. Sempre nell'ambito della fotografia per la documentazione del patrimonio architettonico si colloca il contributo *Frontiere della visualità: la stenoscopia* scritto da Daniele Colistra che, attraverso la stenoscopia, conduce in ambito didattico alcune esperienze di sperimentazione visuale, in cui l'immagine finale deriva da una serie di scelte ponderate e strettamente interdipendenti il cui esito non è mai completamente prevedibile.

Lo stesso ruolo viene svolto anche in relazione alle trasformazioni paesaggistiche. Le ricerche di Silvia La Placa, presentate nell'articolo intitolato *Il contributo dell'immagine fotografica alla narrazione dei paesaggi d'acqua* si focalizzano sulle trasformazioni che hanno definito l'attuale paesaggio sul Naviglio Pavese nel centro di Pavia, proponendo un'analisi basata su uno studio delle immagini storiche teso a ricostruire le dinamiche urbane intorno al canale dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento. Lo studio, avviato sulla base di una ricerca d'archivio che valuta numerose collezioni, pubbliche e private, propone, attraverso una selezione di immagini, un'analisi teorica di approfondimento della conoscenza storica, che possa indirizzare in modo consapevole e duraturo le future scelte gestionali sul patrimonio costituito dal Naviglio Pavese. La fotografia, strumento privilegiato di custodia della memoria identitaria, collettiva e culturale di un luogo, si configura come fonte principale da cui attingere per comprendere come il Naviglio e le alzaie qualificavano l'ambiente urbano fino alla prima metà del Novecento. Questo recupero della memoria storica diviene fondamentale per una valorizzazione del patrimonio



culturale che consideri e tuteli l'infrastruttura fisica, le singole componenti rimaste e gli aspetti socioeconomici a queste legati.

Alla discussione del ruolo delle fotografie nella ricostruzione della memoria storica alla scala architettonica e paesaggistica segue un caso di studio che è significativo invece di un'altra dimensione, quella dell'oggetto e del design. Rosa Chiesa, e Paola Proverbio analizzano la vicenda espositiva *The New Domestic Landscape*, svoltasi presso il MoMa nel 1972, riflettendo sul ruolo svolto dall'immagine fotografica nella costruzione del racconto del design italiano. L'articolo *Il ruolo della fotografia nella narrazione del design italiano. Lo studio Ballo&Ballo per il catalogo della mostra Italy: The New Domestic Landscape* sottolinea il valore storiografico della fotografia nella divulgazione prima e nell'iconizzazione poi di molti oggetti ben noti del Made in Italy. L'esplorazione del materiale originale che costituisce l'Archivio Ballo&Ballo – recentemente donato al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano – ha permesso di concludere che il catalogo, costruito includendo le immagini di tutti gli oggetti esposti, rappresenta di per sé una mostra prima ancora di quella realmente allestita negli spazi del MoMa, rappresenta di per sé una mostra. Il catalogo fotografico diventa così esso stesso esperienza che precede il contatto con gli oggetti reali in esso rappresentati. È così anche per i cataloghi commerciali che contribuiscono a offrire un'esperienza globale tesa a coinvolgere non solo la dimensione razionale, ma anche quella emozionale, attuando la strategia nota come 'marketing estetico'. A questo proposito Giovanna Ramaccini in *Storie d'interni in vendita. L'evoluzione nell'uso dell'immagine fotografica nei cataloghi IKEA* discute il valore assunto nella contemporaneità dallo *home staging*, volto a 'mettere in scena' gli ambienti domestici in vendita tendendo a ricostruire set di interni apparentemente vissuti, con il molteplice obiettivo di renderli maggiormente accoglienti, di agevolare la percezione dello spazio in relazione alle possibili configurazioni degli arredi al suo interno, ma soprattutto di facilitare il processo di identificazione tra il soggetto osservatore e l'oggetto osservato. Il catalogo della multinazionale svedese non si limita alla comunicazione del singolo prodotto, ma insiste dunque sull'esperienza abitativa, rivolgendosi implicitamente all'interlocutore come futuro abitante e non come diretto consumatore cui si rivolge la storia dell'arte, voltando le spalle a quella che è invece una tra le espressioni artistiche più antiche e permeanti.



# **L'attimo fuggente e 'geometrico' nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson**

## **The Fleeting and 'Geometric' Moment in Henri Cartier-Bresson's Photographs**

**Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti**

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Dipartimento di Architettura

[cristiana.bartolomei@unibo.it](mailto:cristiana.bartolomei@unibo.it), [caterina.morganti4@unibo.it](mailto:caterina.morganti4@unibo.it)



fotografia d'autore  
disegno  
rapporto aureo  
geometria  
composizione fotografica

art photography  
drawing  
golden ratio  
geometry  
photographic composition

Henri Cartier-Bresson (22 agosto 1908 - 3 agosto 2004) è stato un fotografo francese che ha saputo fondere la fotografia con la geometria. Considerato il padre della 'fotografia di strada' [*street photography*] o di 'veri e propri reportage di vita', in molti dei suoi scatti è possibile ritrovare il rapporto aureo. Le fotografie che seguono il percorso della diagonale aurea hanno, infatti, molta più forza, così come quelle che al loro interno presentano linee di una griglia phi. In sostanza le fotografie che funzionano meglio sono quelle che contengono geometria. Analizzare il genio di Cartier-Bresson è, quindi, senz'altro un compito arduo, ma è relativamente semplice poter percepire e ricostruire, nelle sue fotografie, il rapporto tra composizione e geometria, in particolare nell'esemplificazione del rettangolo aureo e nella spirale aurea. Anche l'applicazione della regola dei terzi e della griglia phi è presente fortemente negli scatti di Cartier-Bresson. Probabilmente Henri Cartier-Bresson non pensava coscientemente a questo quando scattava, ma era innata in lui una tale capacità visiva e una tale organizzazione degli elementi della scena secondo equilibri compositivi automatici. Questa innata capacità derivava certamente dalla sua esperienza, dalla sua sensibilità e dalla sua immaginazione, senza dimenticare il suo interesse per il disegno e la pittura. Henri Cartier-Bresson, così come altri fotografi celebri, si serve, oltre che della proporzione aurea, della regola dei terzi e della griglia phi, anche di altri ingredienti nella composizione: forme triangolari, linee, cornici naturali, ripetizione di elementi, ingredienti utili per costruire un dato effetto e un preciso equilibrio alla scena. L'importante è attendere per lo scatto il 'momento decisivo' in cui si sente accadere qual-

Henri Cartier-Bresson (August 22, 1908 - August 3, 2004) was a French photographer who successfully merged photography with geometry. Considered the father of 'street photography' or 'true life reportage', the golden ratio can be found in many of his shots. Photographs that follow the path of the golden diagonal or the lines of a phi grid have much more power. In the first instance, the photographs that work best are those that contain geometry. Analyzing the genius of Cartier-Bresson is, therefore, undoubtedly a daunting task, but it is relatively easy to be able to perceive and reconstruct, in his photographs, the relationship between composition and geometry, particularly in the exemplification of the golden rectangle and the golden spiral.

The application of the rule of thirds and the phi grid is also strongly present in the photographs of Cartier-Bresson. Henri Cartier-Bresson probably did not consciously think about this when he was shooting, but such a visual ability and organization of the elements of the scene according to automatic compositional balances was innate in him. This innate ability certainly came from his experience, sensitivity, and imagination, not to mention his interest in drawing and painting. Henri Cartier-Bresson, as well as other famous photographers, makes use not only of the golden ratio, the rule of thirds and the phi grid, but also of other elements in composition: triangular shapes, lines, natural frames, repetition of elements, useful ingredients to build a given effect and a precise balance to the scene. The important thing is to wait for the shot to be taken at the 'decisive moment' when you feel something happening, as Henri Cartier-Bresson himself said "Sometimes it happens to

cosa, come dice lo stesso Henri Cartier-Bresson: “A volte capita di temporeggiare, di ritardare, di aspettare che qualcosa accada. A volte si ha la sensazione che ci siano tutte le basi per un’immagine, tranne una cosa che sembra mancare. Ma quale cosa? Forse qualcuno entra improvvisamente nel vostro campo visivo. Seguite i suoi progressi attraverso il mirino. Aspettate e aspettate, poi finalmente premete il pulsante e partite con la sensazione (anche se non sapete perché) di avere davvero qualcosa. In seguito, per dimostrarlo, si può prendere una stampa di questa foto, tracciarvi sopra le figure geometriche che si presentano all’analisi, e si osserverà che, se l’otturatore è stato rilasciato nel momento decisivo, si è fissato istintivamente uno schema geometrico senza il quale la fotografia sarebbe stata informe e priva di vita” (Cartier-Bresson, H., 1952). Il presente contributo vuole analizzare con ‘un esame *post mortem*’ alcune immagini dell’autore per mettere in luce gli aspetti salienti della sua composizione geometrica.

stall, to delay, to wait for something to happen. Sometimes you get the feeling that there is all the basis for an image, except for one thing that seems to be missing. But what one thing? Perhaps someone suddenly enters your field of vision. You follow his progress through the viewfinder. You wait and wait, then finally press the button, and leave with the feeling (though you don’t know why) that you really have something. Later, to demonstrate this, you can take a print of this photograph, trace over it the geometric figures that present themselves to analysis, and you will observe that, if the shutter was released at the decisive moment, you instinctively fixed a geometric pattern without which the photograph would have been formless and lifeless” (Cartier-Bresson, H., 1952). This paper aims to analyze with ‘a *postmortem examination*’ some of the images of the author to highlight the major aspects of his geometric composition.

## Introduzione

Henri Cartier-Bresson nasce nel 1908 a Chanteloup in Francia. Si interessa di pittura, fin da giovanissimo, con una particolare predilezione per la corrente cubista e surrealista (Breton, 1973). Il maestro che lo forma è André Lhote [1], che gli insegnò i trucchi per dare tridimensionalità sul piano pittorico (Assouline, 2013). Gli fu insegnato come utilizzare griglie, geometria, contrasto simultaneo, prospettiva aerea, punto di fuga e molte altre convenzioni artistiche e in particolare le innovazioni formali liberatorie dei cubisti, mentre invece lo studio dei surrealisti lo rese consapevole della sua incapacità di esprimersi attraverso la pittura e quindi i trucchi e gli insegnamenti li riversò poi nel suo lavoro di fotografo (Bouqueret, 2008).

Quindi, nel 1931, di ritorno dalla Costa d'Avorio, dove si era mantenuto con la caccia notturna alla selvaggina, senza interesse per cibarsene, inizia a interessarsi alla fotografia ed è celebre la sua frase: "Adoro fotografare, è come essere un cacciatore. Ma alcuni cacciatori sono vegetariani, e questo è il mio rapporto con la fotografia" (Cartier-Bresson, H., 1952). La sua attrazione per la fotografia nasce in seguito a una folgorazione avuta guardando una fotografia di Martin Munkácsi [2] (fig. 1):

è stata quella foto a dar fuoco alle polveri, a farmi venir voglia di guardare la realtà attraverso l'obiettivo, (e poi ancora) Questa fotografia è stata la scintilla che ha acceso il mio entusiasmo. Improvvisamente mi sono reso conto che, catturando l'attimo, la fotografia era in grado di raggiungere l'eternità. È l'unica fotografia che mi ha influenzato. Questa immagine ha una tale intensità, una tale gioia di vivere, un tale senso di meraviglia che continua ad affascinarmi ancora oggi (Cartier-Bresson, H., 1952).

Nel 1932 compra la sua prima *Leica* 35 mm e apre i suoi orizzonti tra le immagini del mondo, un mondo molto lontano da quello borghese dove era nato e cresciuto (Hébel, 2022). Sempre continuerà a scattare con quel tipo di macchina fotografica, esprimendo chiaramente il suo disprezzo per l'immagine aumentata, migliorata dalla luce artificiale, dagli effetti della camera oscura o dal ritaglio, ritenendo che tutti i 'ritocchi' dovessero essere effettuati al momento dello scatto dell'immagine.

### Fig. 1

Martin Munkácsi,  
*Ragazzi che giocano  
sul lago Tanganica*,  
1931.

### Fig. 2

Fondation Henri  
Cartier-Bresson, *Scritto  
e disegno di Henri  
Cartier-Bresson*, 1992.



"Fotografare e disegnare"  
— momenti paralleli —

La fotografia è per me,  
l'impulso spontaneo di  
un'attenzione visiva per-  
petua, che coglie l'istan-  
te e la sua eternità. —

Il disegno, lui, elabora  
con la sua grafologia  
quello che la nostra  
coscienza ha colto di  
questo istante. —

La fotografia è un'  
azione immediata,  
il disegno una  
meditazione. —

Henri Cartier-Bresson

27.4.92





## Il ‘momento decisivo’, tra disegno e fotografia

La formazione di Henri Cartier-Bresson, come abbiamo già anticipato, nasce proprio dal mondo dell’arte. Negli anni 1927 e 1928 è allievo del pittore e teorico del cubismo André Lhote, che gli insegna le regole della prospettiva e il rigore formale e visivo e sono di questi anni e di quelli che seguono, fino al 1930, i suoi primi esempi di disegni a matita e dipinti (Pjak, 2004). Passa poi, alla fotografia negli anni 1931-1932, utilizzandola come strumento di racconto dei fatti, e le rimane fedele fino agli anni ’70, se si esclude una breve parentesi tra il 1935 e il 1938 in cui si dedica al cinema come assistente del regista francese Jean Renoir [3]. Il regista, dopo aver visto alcune sue immagini fotografiche, lo vuole infatti come assistente in tre film: *La vie est à nous*, opera di propaganda a favore del Fronte popolare, *Une partie de champagne* e *La regola del gioco*, il suo capolavoro, in cui Henri Cartier-Bresson interpretò anche una piccola parte, nei panni del cuoco del castello in cui si svolgeva l’intera storia. Dagli anni ’70 torna di nuovo al disegno (Clair, 1989), abbandonando definitivamente la fotografia. Il disegno fu un amore grande che sentiva nelle proprie corde tanto da definire la fotografia un “taccuino di schizzi” (Leymarie, 1997, p.27). Amava infatti dire

la fotografia è per me l’impulso spontaneo di un’attenzione visiva perenne, che afferra l’attimo e la sua eternità. Il disegno, invece, per la sua grafologia, elabora ciò che la nostra coscienza ha afferrato di quell’attimo. La foto è un’azione immediata; il disegno una meditazione. (Cartier-Bresson, 2005, p. 15)

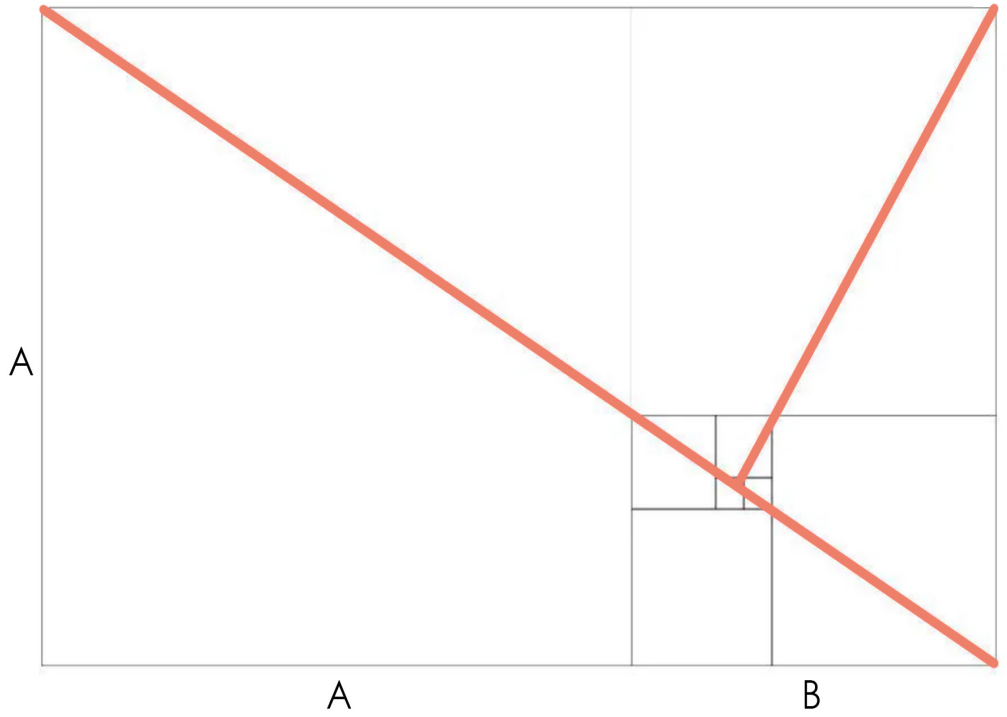
Le sue fotografie, quindi, risentono fortemente delle regole compositive del disegno. Per via della sua passione per il disegno, nel 1966 abbandona la Magnum Photos [4] da lui stesso fondata nel 1947 insieme a Robert Capa, George Rodger e David Seymour (Montier, 1995). La carriera di Henri Cartier-Bresson è, quindi, chiaramente distinguibile in tre periodi: quello prima e quello dopo la Seconda guerra mondiale (Cartier-Bresson, 1973) e gli ultimi 30 anni della sua vita in cui si dedicò, come abbiamo già ribadito, soprattutto al disegno (fig. 2) (Galassi, 1987; 2010), tralasciando la fotografia (Bonney, 1979).

### Fig. 3

Fondation Henri Cartier-Bresson, Fotografia che ritrae Henri Cartier-Bresson nel momento dello scatto, 1957.

### Fig. 4

Elaborazione degli autori, Rappresentazione del triangolo aureo in fotografia, 2023.



Un “nuovo modo di fotografare” come disse parlando di lui il pittore Sam Szafran [5]: “Lasciatelo disegnare se è quello che gli piace, e comunque non ha mai smesso di fotografare, solo che ora non lo fa con la macchina fotografica ma mentalmente”. Nel primo periodo, prima della Seconda guerra mondiale, segue la sua poetica attraverso il gioco visivo, nel secondo periodo, dopo la Seconda guerra mondiale, il gioco visivo, invece, lo usa per documentare la sua epoca storica, contribuendo ad affermare il fotogiornalismo come forma d’arte, ma in entrambi i casi non smette mai di osservare il momento, con la sua innata capacità di saper cogliere “l’attimo fuggente”. (Cartier-Bresson, 1955; 1956; 1963).

Il suo stile compositivo presenta una perfezione formale, una sensibilità progettuale elevata nella composizione dello scatto e ci sono parti importanti del suo lavoro che rimangono nascoste a un pubblico non attento alla geometria (Montier, 1996). È noto che la sua capacità di osservazione prende il nome di ‘momento decisivo’, dal titolo del suo libro del 1952 *Images à la sauvette* (*The Decisive Moment* nella versione americana) [6] (Cannone & Tabard, 2002), proprio per la sua abilità di cogliere l’immagine nell’istante giusto, tra tutti gli altri possibili. L’intera gamma di elementi della composizione, come per magia, risulta perfetta e le forme e le linee descrivono un’armonia geometrica sottesa (Cartier-Bresson, 2020).

### **Composizione geometrica-rappresentativa negli scatti fotografici**

È indubbio che Henri Cartier-Bresson, quando cercava la miglior composizione possibile, avesse ben presente l’armonia geometrica, anche se dichiara di non pensarci mentre scattava:

Qualsiasi analisi geometrica, qualsiasi riduzione dell’immagine a uno schema, può essere fatta solo (per sua stessa natura) dopo che la fotografia è stata scattata, sviluppata e stampata, e può essere usata solo per un esame post mortem dell’immagine. (Bonney & Cartier-Bresson, 2020)

Henri Cartier-Bresson ha scattato quasi esclusivamente con una Leica da 35 mm, con un obiettivo da 50 mm, con pellicola

**Fig. 5**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Rappresentazione del triangolo aureo in fotografia ed esemplificazione nelle foto di Henri Cartier-Bresson*, 2023.

**Fig. 6**  
Fondation Henri Cartier-Bresson, *Gli studi di Maurice Tabard sulla geometria nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson*, 1952.

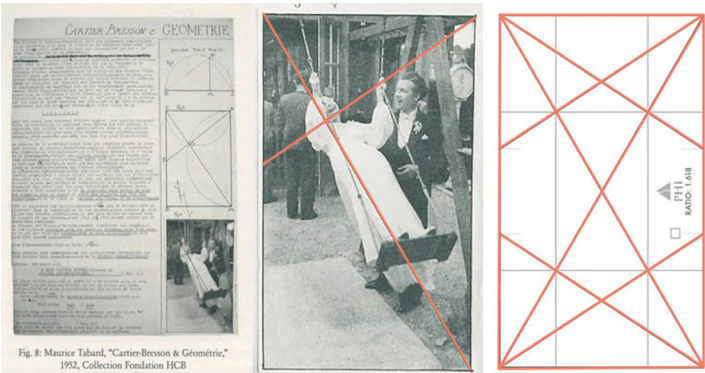
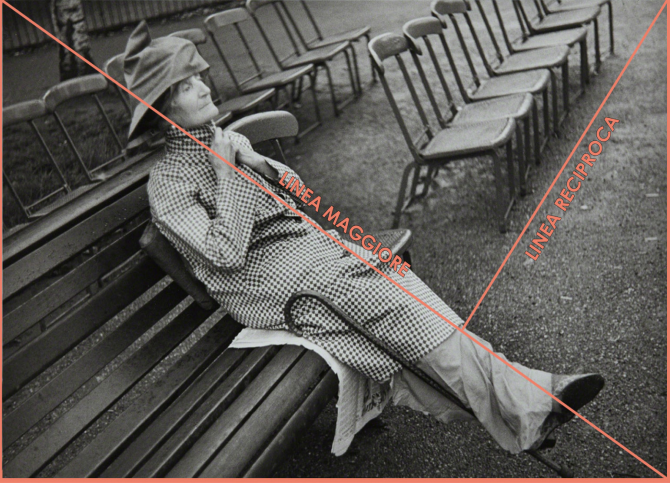
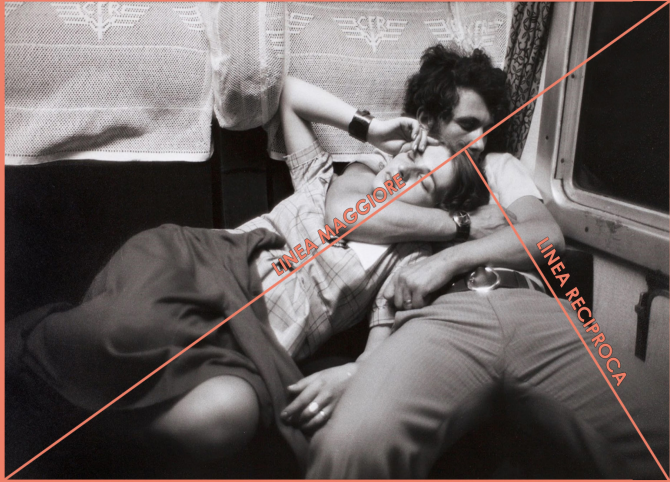


Fig. 8 Maurice Tabard, "Cartier-Bresson & Géométrie," 1952, Collection Fondation HCB

*Kodac Tri X* in bianco e nero e con velocità dell'otturatore a 125 secondi (fig. 3). Già nello stesso utilizzo del negativo da 35 mm è insito il rapporto 1,5, in quanto il negativo da 35 mm misura 36 x 24 mm e matematicamente può essere ridotto a un rapporto 3:2. Nelle sue fotografie, però, è possibile anche ricercare il rapporto aureo, 1,618, un rapporto di proporzione divina nel mondo dell'arte. Anche l'applicazione della regola dei terzi, che si può anche declinare in una specifica applicazione del rettangolo aureo e in tal caso viene chiamata *Griglia di Phi* che si ottiene dividendo il riquadro con un rapporto di 1,61803:1 tra le colonne laterali e quella centrale, come vedremo più avanti, è presente fortemente negli scatti di Cartier-Bresson, La nascita della regola dei terzi trova le sue radici nell'antica Grecia e si ottiene sovrapponendo all'immagine un reticolo 'ideale' composto da due linee orizzontali e due verticali (chiamate 'linee di forza') equidistanti tra loro e dai bordi dell'immagine stessa, sia in senso orizzontale che verticale. Si ottengono così nove settori più o meno uguali, dove il settore centrale si definisce 'sezione aurea' della fotografia e i quattro punti che lo determinano prendono il nome di 'punti focali'. Inoltre, i soggetti scelti dal fotografo non sono mai in posa, l'artista fotografa i personaggi in azioni quotidiane o comunque nel loro ambiente, il soggetto non guarda quasi mai nell'obiettivo e se succede è fatto con estrema naturalezza. Non usa quasi mai la composizione centrale, ossia non pone quasi mai l'elemento importante al centro dello scatto e quindi non usa la simmetria (Cartier-Bresson, 1998). La simmetria in un'immagine crea certamente equilibrio. Purtroppo, però, per il modo in cui funziona il nostro cervello, vedere la simmetria direttamente fa sì che il nostro cervello cerchi la rottura della simmetria piuttosto che apprezzarne l'equilibrio [7]. Per questo Henri Cartier-Bresson preferisce, invece, utilizzare dei 'quasi' triangoli aurei [8] (fig. 4), per dare dinamismo all'immagine, ossia pone gli elementi principali su linee diagonali che attraversano l'immagine dividendola in tre (o quattro triangoli) (fig. 5), come si evince anche dagli studi di Maurice Tabard [9] (fig. 6) (Breton, 1973). Una linea più importante, detta linea maggiore, divide in diagonale l'immagine, poi da un angolo dell'immagine si fa partire una seconda linea, detta linea reciproca, che arriva perpendicolarmente alla linea diagonale. Tutti i triangoli che si creano hanno lo stesso rapporto aureo (Frizot & Su, 2019). È molto importante che in un'immagine ci sia una gerarchia, e questa linea diagonale crea proprio questa gerarchia, che permette

**Fig. 7**  
Fondation Henri Cartier-Bresson ed elaborazione degli autori, *Rappresentazione della griglia basata sul rapporto 1,5 nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson*, 2023.

**Fig. 8**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Marseille, France* 1932. Punto 1 verde: mano dell'uomo in primo piano sul pavimento, punto 2 verde: spalla dell'uomo in primo piano, punto 3 verde: mano dell'uomo in primo piano sullo stomaco, punto 4 verde: ginocchio dell'uomo in primo piano, punto 1 azzurro: spalla dell'uomo in secondo piano, punto 2 azzurro: gomito dell'uomo in secondo piano; punto azzurro 3: braccio dell'uomo in primo piano, 2023.

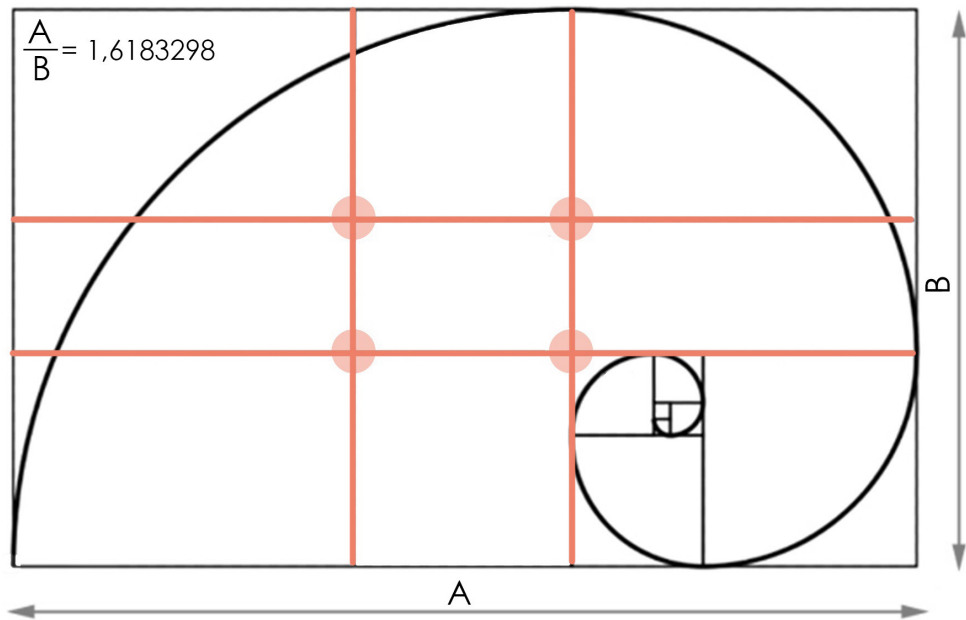
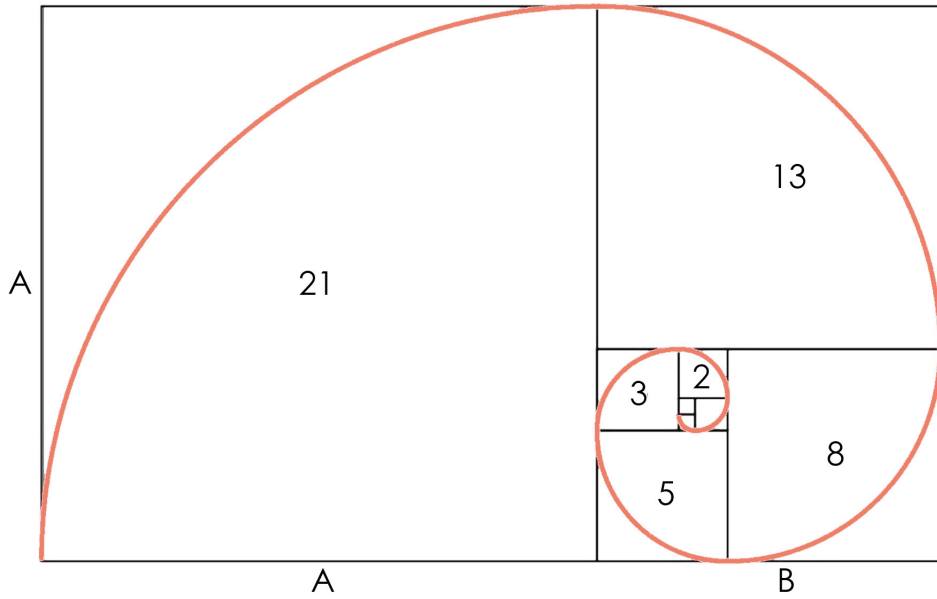




in modo chiaro all'osservatore di capire cosa è importante nell'immagine. Altresì, la linea reciproca serve a rafforzare l'immagine, dando enfasi proprio alla diagonale, ma non deve mai entrare in competizione con essa. Henri Cartier-Bresson utilizza spesso una griglia basata sul rapporto 1,5 (fig. 7). Questa griglia si crea disegnando due diagonali da ogni angolo di un'immagine. Poi si disegnano i reciproci dagli angoli opposti, in modo da intersecare le diagonali a 90 gradi. Nel punto di intersezione tra le diagonali e i loro reciproci, si tracciano le linee verticali e orizzontali. È chiaro che per utilizzare questa griglia c'è bisogno di molta attesa prima di poter effettuare lo scatto, Henri Cartier-Bresson deve aspettare che qualcuno dei soggetti che gli interessano 'entri' sulla diagonale principale. In particolare, nell'immagine *Marseille, France 1932*, (fig. 8) la gamba dell'uomo in primo piano cade sulla diagonale sinistra. Tuttavia, non è l'unico elemento, infatti ci sono quattro elementi su questa diagonale: la mano sul pavimento, la spalla, la mano sullo stomaco e il ginocchio. Questo crea la cosiddetta 'continuità' ossia l'occhio dell'osservatore è costretto a spostarsi da un elemento e a proseguire oltre esso verso un altro elemento, attraverso delle linee guida. Le linee guida possono essere diritte o curve, non sono sempre evidenti, ma hanno il compito di guidare l'occhio dell'osservatore verso un'altra parte dell'immagine. Così come accade all'uomo in secondo piano dove una linea verticale ci conduce dalla spalla al gomito e al braccio dell'uomo in primo piano (Chéroux, 2014). L'utilizzo di linee orizzontali, verticali o comunque linee rette è molto utilizzato per progettare con successo la composizione, ancora di più se si presentano ad intervalli: cioè linee che si ripetono in diversi punti dell'immagine e che creano quindi un ritmo all'interno della stessa (Chéroux, 2008). Fin dai tempi dei pensatori classici, da Platone a Pitagora a Keplero, si ritiene che la geometria sia un potente fondamento del cosmo. Ed è nella natura umana desiderare l'armonia e l'equilibrio. Una fotografia si dice equilibrata quando manca di tensione e produce un senso di ordine (Clair, 2003). Utilizzare la spirale di Fibonacci permette di ottenere questo risultato. In fotografia la spirale di Fibonacci [10] si esplicita nella spirale aurea (fig. 9). La sezione aurea, detta anche *golden rule*, rapporto aureo o proporzione aurea, indica un numero irrazionale il cui valore è  $\varphi = 1,61803398\dots$ . Questo risultato, ovvero numero aureo, è ottenuto facendo il rapporto tra due lunghezze A e B dove A è maggiore di B e A è medio proporzionale tra B e (A + B). Ne

**Fig. 9**  
Elaborazione degli autori, *Rappresentazione della spirale aurea con esplicitati i numeri della successione di Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025, 2023.*

**Fig. 10**  
Elaborazione degli autori, *Rappresentazione della griglia di phi con esplicitato il rapporto aureo, 2023.*

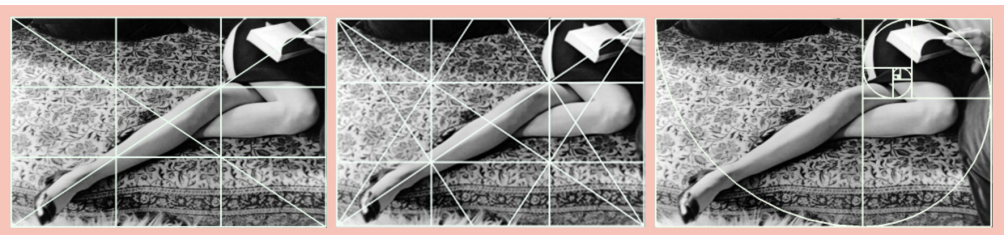




segue la definizione:  $(A + B) : A = A : B = \varphi$ . In fotografia la griglia di phi (fig. 10) la possiamo ottenere dividendo il riquadro con un rapporto di 1,6183298:1 tra le colonne laterali e quella centrale, tracciando 2 linee orizzontali e 2 verticali, che formeranno 9 rettangoli, analogamente alla regola dei terzi. Se il soggetto ricade in uno dei quattro punti di intersezioni delle linee siamo in grado di dare equilibrio al nostro scatto. Partendo dal rettangolo aureo è possibile arrivare alla costruzione della spirale aurea. La spirale è una sorta di guida dell'inquadratura, dove andare a collocare i soggetti da sottolineare. La spirale descrive una linea curva sulla quale è importante che sia collocati gli elementi di interesse per lo scatto. Nello scatto *Le gambe di Martine*, 1967, che prendiamo solo a titolo esemplificativo, è interessante notare come sia possibile ritrovare nella stessa immagine molte delle regole utilizzate da Henri Cartier-Bresson (fig. 11). Henri Cartier-Bresson riesce a dare ritmo agli scatti anche utilizzando la ripetizione di elementi simili, ben conscio che la ripetizione, soprattutto con lievi variazioni (chiamate 'anomalie'), può conferire una buona riuscita all'immagine e rendere l'immagine più interessante (Cartier-Bresson, 1968; 1972). Una quasi precisa verticalità che enfatizza i soggetti la possiamo trovare, anche questa a titolo esemplificativo, nella fotografia *Athens, Greece*, 1953 (fig. 12) e punti e linee in primo piano e punti e linee sullo sfondo nella fotografia *In attesa di visitare la tomba di Lenin sulla Piazza Rossa*, 1954 (fig. 13). Significativa anche la fotografia *Madurai, Tamil Nadu, India* 1950 (fig. 14) in cui non colloca la donna e il bambino al centro dell'inquadratura, ma attraverso la ripetitività di elementi simili crea un ciclo di associazioni: le dita della mano della donna che tengono la testa del bambino rimandano alla cassa toracica del bambino, che a sua volta rimanda alle ombre delle fronde di palma sul terreno arido, che poi rimandano ai raggi della ruota del carro, per riportare infine lo sguardo sulle dita della donna [11]. La ripetizione, senza dubbio, rafforza l'impatto dell'immagine. Infine, le due foto denominate *Sevilla*, 1933 e (fig. 15), capolavori del surrealismo fotografico, sono piene di sorprese perché ripropongono in un'unica immagine momenti e istanti che potrebbero essere accaduti in tempi diversi tra loro e soprattutto sembra che siano scattate al tempo della guerra civile spagnola, che invece arriverà solo 3 anni più tardi, nel 1936. Viene, inoltre, riproposto il tema della ripetitività degli elementi: i bambini hanno la stessa età, sono tutti maschi e sono tutti vicini, però

**Figg. 11**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Le gambe di Martine*, (1967).

**Fig. 12**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Athens, Greece*, (1953).



queste immagini sono significative soprattutto per il tema della cornice naturale (Sire & Chéroux, 2012). Infatti, la parete in primo piano, che funge da cornice è sia una sorta di finestra sul dramma che si consuma dietro, sia un palcoscenico per gli attori in primo piano. Henri Cartier-Bresson, abbiamo quindi visto che, oltre alla proporzione aurea e della regola dei terzi, si serve anche di altri elementi nella composizione: forme triangolari, linee verticali, orizzontali e diagonali, cornici naturali, ripetizione di elementi (Clair & Arbaizar, 2003). Elementi che gli venivano naturali durante lo scatto, infatti come lui stesso amava dire:

La fotografia ‘fabbricata’ o messa in scena non mi riguarda. E se esprimo un giudizio, non può che essere a livello psicologico o sociologico. Per me la macchina fotografica è un quaderno di schizzi, strumento di intuizione e spontaneità e padrona dell’istante, che interroga e decide simultaneamente. Per ‘dare un senso’ al mondo bisogna sentirsi coinvolti in ciò che si inquadra attraverso il mirino. Questo atteggiamento richiede concentrazione, disciplina mentale, sensibilità e senso della geometria. (Cartier-Bresson, H., 1952)

Il senso della geometria viene notevolmente amplificato anche da altri *escamotages* utilizzati da Henri Cartier-Bresson nei suoi scatti. Lui sapeva bene che è maggiormente efficace differenziare una forma da ciò che la circonda per farla emergere e per ottenere questo risultato è solito porre figure chiare su un fondo scuro e viceversa (Sire et al. 2005). Lavora molto, quindi, sulla relazione tra il soggetto e lo sfondo. Quasi tutte le sue fotografie seguono questa regola, di certo una delle fotografie che meglio rappresentano questo espediente è la foto che ritrae George Balanchine, il coreografo del balletto georgiano (fig. 16). Nello scattare Henri Cartier-Bresson è attento a mettere la parte chiara di Balanchine (ad esempio il braccio o la camicia) su uno sfondo scuro e i suoi pantaloni scuri sul pavimento chiaro e anche a far coincidere esattamente il termine della testa del coreografo con il limite superiore della parete di fondo (De Mondenard et al. 2021). Henri Cartier-Bresson sa giocare sapientemente anche con le ombre ed è come se dipingesse con la luce (Chéroux, 2023). Utilizza le ombre come elementi visivi per definire la scena e dimostrare la potenza di un soggetto ben illuminato. Quando il passaggio dall’oscurità alla luce è improvviso, si crea nell’immagine un bordo o una linea netta che l’occhio cercherà di seguire creando un’immagine

**Fig. 13**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori. *In attesa di visitare la tomba di Lenin sulla Piazza Rossa*, (1954).

**Fig. 14**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Madurai, Tamil Nadu, India*, (1950).



efficace (fig. 17). Le ombre creano un senso di mistero, tranquillità e profondità, avvalendosi di spazi scuri e aree di contrasto (Delpire & Cartier-Bresson, 2003). Le ombre possono svolgere una varietà di funzioni estetiche: possono dirigere lo sguardo di un osservatore, aiutare a descrivere la forma di un oggetto, enfatizzare la trama, creare un senso di mistero, migliorare l'equilibrio di una composizione, diventare il soggetto di un'immagine o semplicemente ridurre l'impatto di elementi meno desiderabili nella cornice (Newhall & Kirstein, 1947). Tutto questo Henri Cartier-Bresson lo sapeva molto bene e posizionava le ombre in modo da attirare l'attenzione sugli elementi chiave della composizione e dettava così l'ordine in cui visualizzarle. Ordine che spesso crea anche attraverso delle 'curve' che costringono l'osservatore a spostare l'occhio sull'immagine in modo da apprezzare la moltitudine dei soggetti (fig. 18). È chiaro che quando scattava, cercava una certa disposizione dei soggetti. Saper vedere la 'curva' è una combinazione di sensibilità, esperienza e aver interiorizzato il modo di costruire una composizione.

## Conclusioni

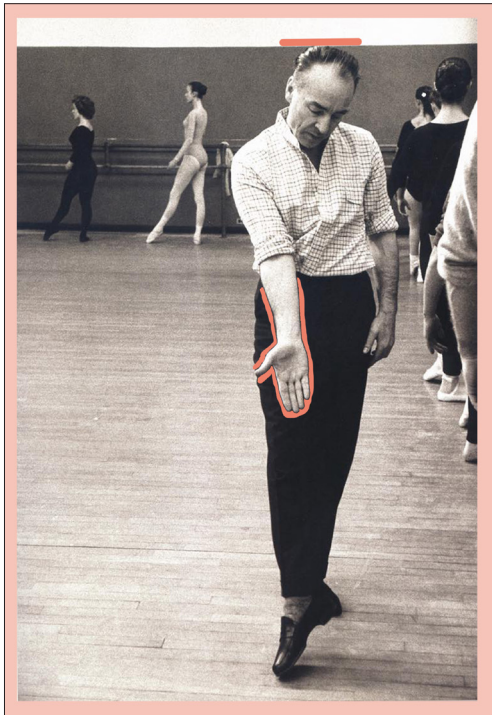
Lo studio del lavoro sulla geometria nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson potrebbe occupare una vita intera. Ha viaggiato moltissimo, per quasi 40 anni, e ci sono tantissime fotografie sottovalutate o sconosciute al grande pubblico, intrise di geometria. Questo ci deve ricordare che la fotografia è un gioco di precisione. Richiede un'osservazione attenta, moltissima pazienza e un occhio allenato a riconoscere geometricamente quando è opportuno procedere allo scatto. In una intervista di Charlie Rose [12] a Henri Cartier-Bresson gli viene chiesto: "Che cosa rende una grande composizione?". La risposta di Henri Cartier-Bresson fu immediata: "La geometria". Poi Charlie Rose chiese ancora: "Ci si nasce?". E lui rispose: "Bisogna coltivarla". Sotto la superficie delle sue immagini esiste quindi, quasi sempre, una 'geometria sotterranea' accessibile a tutti, utile per imparare a fotografare e a catturare emozioni.

Emozioni che forse a Henri Cartier-Bresson non interessava solo catturare con una macchina fotografica, ma anche con una matita ed un pennello. Lo strumento non contava molto per Henri Cartier-Bresson, era più il significato che voleva trasmettere ad interessargli. Significato che ancora oggi possiamo apprezzare nelle sue fotografie e nei suoi disegni.

**Fig. 15**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Sevilla*, (1933).

**Fig. 16**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *George Balanchine*, (1959).





## Note

[1] André Lhote, (1885 -1962), fu pittore, scultore, scrittore ed educatore francese. Fu anche un importante critico e insegnante di arte moderna che ha influenzato una generazione di artisti francesi. Lhote studiò scultura decorativa all'École des Beaux-Arts di Bordeaux dal 1898 al 1904 e subì fortemente l'influenza di Cézanne e del cubismo; infatti, la sua opera matura più nota Rugby (1917) è di stampo cubista. Nel 1922 fondò la sua scuola d'arte a Parigi, l'Académie Montparnasse, molto frequentata da diversi artisti e dal 1919 al 1930 collaborò alla Nouvelle Revue Française come critico d'arte e scrisse anche importanti trattati sulla pittura di paesaggio (1939) e sulla pittura di figura (1950).

[2] Martin Munkácsi è nato a Kolozsvár, nell'allora Ungheria (oggi Cluj-Napoca in Romania), emigrò negli anni '30 in America per sfuggire da ebreo all'Europa delle leggi razziali. È stato uno dei fotografi più influenti della storia, lavorando per Harper's Bazaar ha rivoluzionato la fotografia di moda, portando modelli e modelle fuori dagli studi fotografici, in esterni, e catturando le immagini in movimento.

[3] Jean Renoir (1894 -1979) è stato un regista, sceneggiatore e scrittore francese, secondo figlio del pittore impressionista Pierre-Auguste Renoir. Regista interessante e originale, soprattutto per le opere create negli anni Trenta. Autore di oltre trenta film, in cui, in alcuni, figura anche come attore e con parti di protagonista.

[4] La Magnum Photos fu creata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour. Le fotografie Magnum sono famose per le loro qualità giornalistiche ed estetiche e sono sempre state particolarmente attente ad immortalare fenomeni sociali.

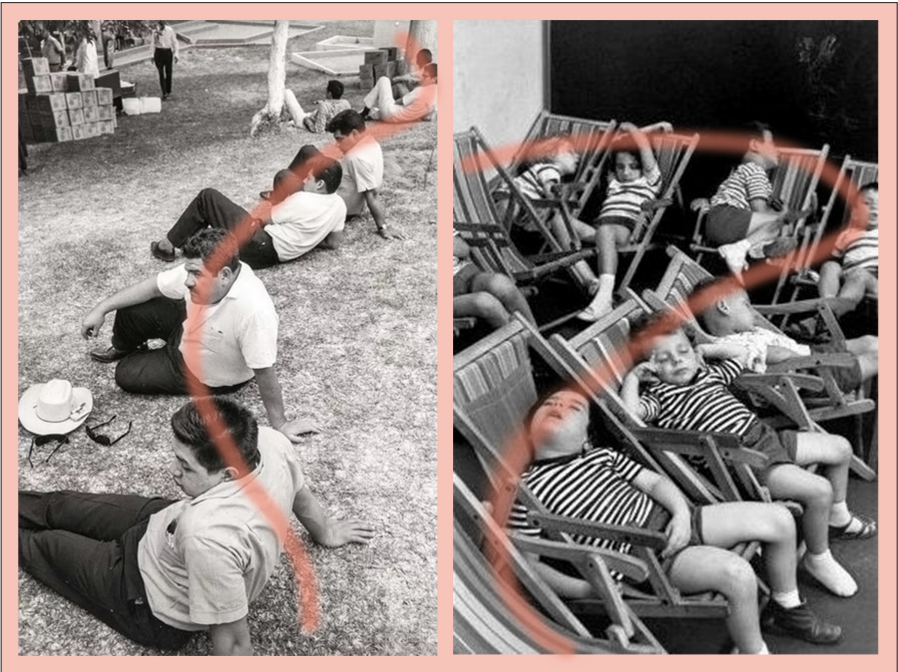
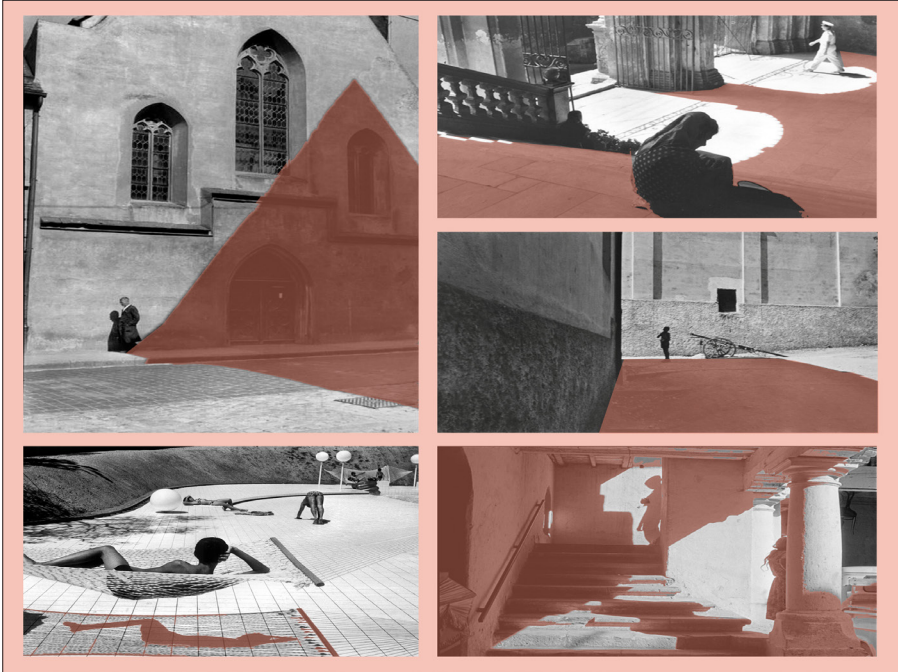
[5] Sam Szafran (1934-2019) è stato un pittore francese. Incontrò Henri Cartier-Bresson a Parigi, in occasione di una mostra in cui Sam Szafran espose alcuni disegni a carboncino e da quell'incontro Sam Szafran diventò il suo maestro di disegno. Tra i due nacque una splendida amicizia che li legò per trent'anni. Amicizia in qualche modo legata, non solo al disegno, ma anche alla fotografia, infatti Henri Cartier-Bresson era solito regalare a Sam Szafran delle stampe originali delle sue foto, sempre accompagnate da dediche, pensieri, giochi di parole e frasi.

[6] 'À la sauvette' è un'espressione francese che indica un modo di fare agile, in fretta e furia, e anche un po' di nascosto, abusivo, di soppiatto.

[7] Una composizione simmetrica può essere noiosa, quindi bisogna trovare un modo per rendere le inquadrature dinamiche. Maestro dell'ossessione per il centro della composizione è il regista Wes Anderson che, a prescindere dai vari film firmati, incentra l'inquadratura esclusivamente sulla simmetria.

**Fig. 17**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *Il gioco sapiente delle ombre nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson*, 2023.

**Fig. 18**  
Fondation Henri Cartier-Bresson e elaborazione degli autori, *USA, California. Stanford University*, (1947).





[8] Nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson i 3 triangoli in cui divide l'inquadratura non sono dei 'veri' triangoli aurei. Sono piuttosto dei triangoli rettangoli in cui il cateto maggiore è in rapporto aureo con il cateto minore, mentre un triangolo aureo è per definizione un triangolo isoscele in cui i due lati uguali sono in rapporto aureo con il terzo.

[9] Maurice Tabard (1897-1984) fu uno dei fotografi francesi di punta del movimento surrealista. Il suo lavoro era noto per la solarizzazione, la doppia esposizione e il fotomontaggio. Si interessò nei suoi studi alla geometria nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson

[10] Il nome di Spirale di Fibonacci si origina dal fatto che le dimensioni dei lati dei vari quadrati che si disegnano durante la costruzione di una spirale aurea sono i termini della successione di Fibonacci, che è una successione di numeri naturali in cui i primi termini sono 1 e 1 e tutti gli altri sono la somma dei precedenti due. La successione di Fibonacci prende il nome dal matematico Leonardo Fibonacci che la scoprì per caso nel 1202, studiando l'andamento di crescita dei conigli. Fino al XIX secolo si diede poca importanza a questa scoperta, che invece diventò importante quando si scoprì il legame della sezione aurea con tanti fenomeni naturali, come la presenza della successione di Fibonacci nei gusci delle conchiglie, nella torsione delle pigne, nella disposizione delle foglie lungo il ramo di una pianta e nella disposizione dei semi di un girasole, solo per citare alcuni esempi.

[11] La fotografia è intrisa di simbolismo religioso e politico. La ruota è l'antico simbolo indù per la cosmologia della reincarnazione, ma allo stesso tempo è il simbolo del moderno stato indiano, lo troviamo, infatti, al centro dell'attuale bandiera della Repubblica dell'India. La mano richiama i mudra (vari gesti rituali delle mani nelle pratiche religiose indiane), ma richiama anche il palmo aperto con le dita chiuse, simbolo del partito politico indiano secolarista dell'Indian National Congress, che portò il paese all'Indipendenza.

[12] Charlie Rose è un ex giornalista televisivo e conduttore di talk show americano. Dal 1991 al 2017 è stato conduttore e produttore esecutivo del talk show *Charlie Rose* sul Public Broadcasting Service (PBS), un'emittente pubblica americana e una rete televisiva non commerciale. L'intervista è visibile a questo link: <<https://charlierose.com/videos/19739>> (ultimo accesso 12 febbraio 2024)

## Bibliografia

- Assouline, P. (2013). *Henri Cartier-Bresson: A Biography*. Thames and Hudson.
- Bonnefoy, Y. (1979). *Henri Cartier-Bresson, photographe*. Delpire.
- Bonnefoy, Y., & Cartier-Bresson, H. (2020). *Henri Cartier-Bresson: Photographer*. Prestel Pub.

- Bouqueret, C. (2008). *Surrealism Photography*. Thames & Hudson.
- Breton, A. (1973). *Surrealism and Painting*. Harper & Row.
- Cannone, X. & Tabard, M. (2002). Maurice Tabard, le géomètre. Musée de la Photographie.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *The Decisive Moment*. Simon & Schuster.
- Cartier-Bresson, H. (1955). *The Europeans*. Simon & Schuster.
- Cartier-Bresson, H. (1956). *China in Transition*. Thames & Hudson.
- Cartier-Bresson, H. (1963). *Photographs by Henri Cartier-Bresson*. Grossman Publisher.
- Cartier-Bresson, H. (1968). *The World of HCB*. Viking Press.
- Cartier-Bresson, H. (1972). *The Face of Asia*. Weatherhill/Orientations.
- Cartier-Bresson, H. (1973). *About Russia*. Thames and Hudson.
- Cartier-Bresson, H. (1998). *Tête à tête: Portraits by Henri Cartier-Bresson*. Bulfinch.
- Cartier-Bresson, H. (2005). *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. Aperture.
- Cartier-Bresson, H. (2006). *Henri Cartier-Bresson Scrapbook*, Steidl Publishing.
- Cartier-Bresson, H. (2020). *Henri Cartier-Bresson – Le Grand Jeu*. Editore Marsilio.
- Chéroux, C. (2008). *Henri Cartier-Bresson*. Thames & Hudson.
- Chéroux, C. (2014). *Henri Cartier-Bresson: Here and Now*. Thames & Hudson.
- Chéroux, C. (2023). *Henri Cartier-Bresson: the Other Coronation*. Thames & Hudson.
- Clair, J. (1989). *Line by Line: The Drawings of Henri Cartier-Bresson*. Thames & Hudson.
- Clair, J., & Arbaizar, P. (2003). *Henri Cartier-Bresson: The Image and The World*. Thames & Hudson.
- Clair, J. (2003). *Henri Cartier-Bresson, entre l'ordre et l'aventure*. L'Échoppe.
- Delpire, R., & Cartier-Bresson, H. (2003). *Les choix d'Henri Cartier-Bresson*. Presses de Mame.
- De Mondenard A., Sire, A., & Galassi, P. (2021). *Henri Cartier-Bresson, Paris Revisited*. Thames and Hudson.
- Frizot, M., & Su, Y., (2019). *Henri Cartier-Bresson, Chine, 1948-1949/1958*. delpire & co.
- Galassi, P. (1987). *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*. Museum of Modern Art.
- Galassi, P. (2010). *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*. Thames & Hudson.
- Hébel, F. (2022). *Les Anglais / The English – Henri Cartier-Besson e Martin Parr*. delpire & co.
- Leymarie, J. (1997). *Henri Cartier-Bresson: Dessins 1974-1997*. Éditions Galerie Claude Bernard.

Montier, J.P. (1995). *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*. Flammarion.

Montier, J.P. (1996). *Henri Cartier-Bresson and the Artless Art*. Bulfinch Press Book Boston.

Newhall, B., & Kirstein, L. (1947). *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*. Museum of Modern Art.

Pjak, F. (2004). *Cartier-Bresson, au crayon*. Meta-Editions

Sire, A., Bezzola, T., Bonnefoy, Y. & Cartier-Bresson, H. (2005). Henri Cartier-Bresson and Alberto Giacometti, The decision of the eye. Scalo Verlag Ac.

Sire, A., & Chéroux, C. (2012). *Henri Cartier-Bresson et Paul Strand, Mexique, 1932-1934*. Steidl Publishing.

Ulteriore bibliografia si può trovare sul sito: <<https://www.henricartierbresson.org/en/type-publication/hcb-en/>>

### Fonte delle immagini

- Fig. 1. Martin Munkácsi
- Fig. 2. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos
- Fig. 3. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos
- Fig. 4. Elaborazione degli autori
- Fig. 5. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 6. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos
- Fig. 7. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 8. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 9. Elaborazione degli autori
- Fig. 10. Elaborazione degli autori
- Fig. 11. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 12. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 13. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 14. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos e elaborazione degli autori
- Fig. 15. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori
- Fig. 16. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori

Fig. 17. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori

Fig. 18. Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos ed elaborazione degli autori