



Testo di Laura Gasparini

"I COLORI SENZA NOME. UNA BREVE TRACCIA STORICA. GLI ESPERIMENTI DI ROBERTO ALFANO."

L'immagine si delinea pian piano nell'oscurità di una grande stanza divenuta, per l'occasione, un laboratorio fotografico. Prima le linee dei contorni, quasi un disegno, poi le zone di chiaroscuro e infine i dettagli. Così compare l'immagine fotografica che assume la sua forma compiuta grazie alla sapiente manipolazione dell'autore che espone alla luce, o sottoespone certe parti dell'immagine per trovare il contrasto che desidera, poi dosa lo sviluppo e, infine, ottenuti, i valori tonali desiderati, la fissa con l'iposolfito di sodio. Essa è un'immagine, un disegno, ottenuto con materiali fotosensibili che stimola la magia della fotografia e allo stesso tempo dell'immaginazione. L'estetica della fotografia si esprime anche grazie alle diverse tipologie delle carte fotografiche e al sapiente trattamento dell'autore e non solo attraverso gli strumenti meccanici quali la macchina fotografica e le ottiche.

Henry Fox Talbot presenta l'invenzione del procedimento fotografico negativo/positivo nel 1841 alla Royal Society di Londra. Talbot proveniva dall'utilizzo della camera lucida, un apparecchio dotato di prisma che, una volta inquadrata una scena, la proiettava su un foglio e con la matita la riproduceva sullo stesso foglio. La sintassi era quella della mano, più o meno esperta, dell'autore e della superficie del foglio di carta. In seguito sperimentò, con le stesse modalità di riproduzione con la matita su carta, la *Camera Obscura*.

Nel 1844, a proposito delle immagini raccolte dal foro stenopeico o dall'ottica della camera oscura, nel *Breve schizzo storico dell'invenzione dell'Arte fotografica* (1844), scrisse "[...] ciò mi indusse a riflettere sulla inimitabile bellezza delle raffigurazioni prodotte dalla pittura della natura, che l'obiettivo della camera proietta sulla carta nel suo fuoco: raffigurazioni fatate, creazioni di un attimo, destinate altrettanto rapidamente a svanire [...]". Talbot evidenziò l'importanza della forma, dei contorni, del segno che la delimita. Quello che la nuova tecnica di riproduzione non poteva fare era la possibilità di riprodurre, più o meno fedelmente, il colore. Con la fotografia, Talbot dimostrò come le immagini fotografiche siano un "calco perfetto della realtà" senza l'aiuto della mano di un artista, ma create direttamente dalla matita della natura. Nacque così l'idea di produrre il primo photobook della storia *The Pencil of Nature* (1844-46) corredato da 24 tavole fotografiche e con testi di commento dello stesso Talbot.

Il fatto straordinario, almeno per chi scrive, è come Talbot già dal 1841 abbia individuato e descritto alcuni dei valori estetici del procedimento. Non solamente la ricchezza dei dettagli, le forme perfette dei soggetti, la linea dei contorni, ma la possibilità di variare e intervenire "combinando e controllando" le azioni degli acidi di sviluppo e fissaggio per ottenere tonalità differenti.

Quei toni che traducevano in bianco e nero i colori della natura stessa. Per capire l'importanza della scoperta o dell'invenzione di Talbot, in particolare dell'estetica del suo procedimento fotografico su carta, è necessario fare un passo indietro nel tempo. Alla fine del Settecento la tecnica del disegno divenne un momento speculativo, uno strumento di conoscenza per eccellenza e si arricchì di nuovi strumenti.

Non solo il segno, ma anche il supporto, costituito dalla particolare tipologia della carta bianca, non preparata (a diversità di quella odierna sbiancata industrialmente), diventò un elemento fondamentale della grammatica e della sintassi del linguaggio artistico. Un'estetica che caratterizzò la fotografia su carta. Il foglio bianco, grazie anche al suo formato, risultò fondamentale per definire i confini della figurazione e, in seguito, dell'immagine fotografica. Talbot analizzò anche il ruolo della luce, come la sua intensità influisse nel risultato estetico dell'immagine: "La raffigurazione, spogliata dalle idee che l'accompagnano, e considerata solo nella sua natura essenziale, non è altro che una successione o varietà di luci più intense proiettate su una zona della carta, e di ombre più profonde su un'altra.

Ora la Luce, là dove è presente, può esercitare un'azione, e questa, in determinate circostanze, è sufficiente a causare delle modificazioni nei corpi materiali [...] sulla carta. In quel caso dovrà sicuramente risultare un qualche effetto avente una rassomiglianza in generale con la causa che lo ha prodotto, così che la variegata scena di luce e ombra potrebbe lasciare dietro di sé la sua immagine o impronta, più intensa o più debole sulle diverse zone della carta a seconda dell'intensità o debolezza della luce che lì aveva agito."

L' "effetto" è l'elemento in cui diversi valori tonali suggeriscono una sensazione, un pensiero sebbene si utilizzi il disegno, anche solamente abbozzato, come è evidente in alcuni casi di dipinti.

La tecnica dell'*effect* era un elemento molto sentito nella cultura estetica sia in Francia sia in Inghilterra. Il buon risultato era dato dalla capacità di fissare l'attenzione sul soggetto, spesso rafforzato dal disegno e dal dettaglio. In ambito accademico, inoltre, la tecnica dell'*effect* introduceva a quella dello schizzo e dell'*ébauche* (abbozzo). Immagini facilmente realizzabili grazie alla tecnica di Talbot. La carta dalla superficie opaca, sensibilizzata con una soluzione di nitrato d'argento e successivamente esposta all'azione della luce solare, restituiva immagini dai toni rosso-bruno più o meno intensi. Per modificare questa tonalità si procedeva a viraggi chimici, come quello all'oro o al selenio che restituivano una colorazione bruno-porpora. La ricchezza tonale era data da numerose varianti: il collaggio della carta, diluizioni differenti del fissaggio e del lavaggio, lunghezza del tempo di esposizione e del viraggio. Lo scarso fissaggio, sia per brevità, che per mancanza di efficacia del tiosolfato esausto, tendevano a sbiadire e ad assumere una colorazione malva, un colore molto apprezzato nel campo della moda in epoca Vittoriana. Le fotografie fissate con bromuro di potassio, invece, assumevano una colorazione gialla sulle luci alte, sui bianchi. Altre prove fotografiche si presentavano con toni grigio-ardesia nelle zone delle luci basse, i grigi e neri, mentre in quelle chiare diventavano grigio-verde o giallo bruno. In merito a queste nuove palette di colori senza nome, Talbot intravede nuove possibilità espressive e affermò: "Ricordo che fu detto da molte persone, al tempo in cui si parlava per la prima volta di disegno fotogenico, che ciò era quasi un'offesa all'arte, quasi un lavoro meccanico che si sostituiva al talento ed all'esperienza. [...] mediante semplici variazioni nel procedimento del fissaggio si può impartire all'immagine quasi ogni tono, caldo o freddo, e l'effetto del tempo brillante od oscuro [...]."

Tutto questo ricade sotto la competenza dell'artista di *combinare e controllare* [...] e se nel corso di queste prove egli *nolens volens* dovesse diventare un chimico od un ottico, io sono sicuro che questa alleanza di scienza ed arte si rivelerebbe giovevole al miglioramento di entrambi." Si delinea, grazie alla sperimentazione, una sintassi artistica che da Talbot, a Hill e Adamson giunge agli artisti e fotografi francesi quali Charles Nègre, Gustave Le Gray, Henri Le Secq che contribuiscono notevolmente al perfezionamento della tecnica e dell'estetica fotografica. Da queste sperimentazioni nacque, inoltre, la fotografia *off camera* che ebbe ampio sviluppo in Europa attraverso il Surrealismo e non solo. Dopo la Prima Guerra Mondiale, infatti, la fotografia cambia e sperimenta nuove vie rivolgendo l'attenzione alla qualità estetica dei materiali fotosensibili rifiutando la verità ottica. Christian Schad, Man Ray, László Moholy-Nagy, furono tra i primi a realizzare, in camera oscura, immagini astratte: *shadografie* (1920), *rayogrammi* (1921), *photogram* (1922), e le solarizzazioni, quest'ultime frutto di incidenti tecnici in camera oscura; errori che consistevano nell'esporre alla luce le immagini prima del fissaggio. Sperimentazioni che già in precedenza Christian Schad, nel 1918, aveva praticato in ambito Dadaista.

La pratica della fotografia si dimentica dunque degli apparati tecnologici (macchina fotografica, ingranditore, ottiche, ecc..) e soprattutto del tema della visione oggettiva, avvicinandosi al "fare pittorico" liberando la fantasia e la sensibilità dell'autore.

Non è un semplice rifiuto della tecnologia che avanzava velocemente, ma uno sforzo di liberare la visione interiore dell'artista attraverso la luce, il gesto, la pulsione interiore e raccogliarla sulla carta fotografica. La materia della fotografia era una estensione non solo della visione, ma anche della sensibilità dell'artista. Moholy-Nagy, in seno al Bauhaus, attraverso i suoi fotogrammi mostra come proprio il gesto e la luce siano gli elementi fondamentali per le composizioni ottenute con i materiali fotografici a dispetto dell'utilizzo di oggetti tridimensionali che caratterizzano le ricerche di Man Ray. Indicano una "nuova visione", inediti percorsi di ricerca che, in Italia, sono intrapresi da Luigi Veronesi, Bruno di Bello, in seguito alle sperimentazioni linguistiche del sistema di codici in ambito fotografico di Nino Migliori (ricordiamo le *Ossidazioni* e i *Pirogrammi* del 1948 solo per citarne alcuni) e, recentemente, da giovani artisti come Angelo Candiano in *Situazioni* (2002-2017) e *Semiosi*, Silvio Wolf nel progetto *Horizon* (2006) in cui sperimenta le cromie della pellicola e della carta fotografica a colori, Fabio Sandri in *Interno ulteriore* (2016) in cui utilizza il materiale fotosensibile per "far precipitare" (parole dell'artista) le nostre esperienze e il nostro sguardo che si tramutano in "colori senza nome", caratteristici della carta fotografica. Chi, invece, si è addentrata nella materia fotografica e ne ha colto sapientemente il fascino estetico, è Alison Rossiter. Dopo anni trascorsi dietro alla macchina fotografica, Rossiter l'abbandona affascinata dallo studio delle carte fotografiche ottocentesche delle collezioni del MoMa di New York. Intuisce le potenzialità di quell'estetica, di quel linguaggio e acquista carta fotografica scaduta e ne sperimenta le tonalità, le nuances ispirandosi all'Espressionismo astratto americano dove il colore puro si rivela attraverso la forma e non, ad esempio, nella traccia del pennello. E' una sperimentazione che Rossiter (2010) compie attraverso ossidazioni, impressioni di luce più o meno intensa e tempi di fissaggio variabili. E' il tempo a essere l'artefice di queste immagini, sostiene l'autrice, celandosi dietro il fascino dei colori senza nome.

Nel lungo elenco delle sperimentazioni con i materiali fotosensibili è da annoverare l'azione vitale del gesto degli esperimenti grafici del 1949 di Pablo Picasso, denominati *light painting*. Essi sono un esempio straordinario e affascinante di come l'artista utilizza la luce.

Picasso realizzò trenta disegni di luce in una stanza buia utilizzando una piccola lampadina mentre l'amico fotografo Gjon Mili li catturava attraverso la macchina fotografica. Quello che sbalordisce non è solamente la tecnica sperimentale, ma la libertà del gesto espresso nello spazio, un gesto spontaneo e libero da qualsiasi regola estetica e da qualsiasi strumento o tecnica. I disegni realizzati con la luce e nello spazio, sono giunti a noi grazie alle immagini realizzate con materiali fotosensibili, raccolte dalla macchina fotografica, e in seguito visibili ai più. Le ricerche di Roberto Alfano esposte nella mostra *A MATTER OF LIGHT: Studio sulla materia luminosa* (Vol. 1), raccolgono molte di queste suggestioni estetiche grazie a nuove sperimentazioni della materia fotosensibile che tracciano percorsi inediti.

D'altronde proprio nell'arte fotografica, come spiega in modo chiaro e netto Walter Benjamin: "L'elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica."

Tecnica perfezionata attraverso sperimentazioni, procedure sovvertite, errori al fine di raggiungere una capacità linguistica e di espressione unica e inequivocabile in nome dell'arte.

Bibliografia di riferimento:

BENJAMIN, W., *Piccola storia della fotografia*, Milano 2024

CAVINA OTTANI, A., *I paesaggi della ragione*, Torino 1994

COSTA, M., *Della fotografia senza soggetto*, Milano 2008

CRAWFORD, W., *L'età del collodio*, Roma 1981

CHÉROUX, C., *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino 2009

DI NAPOLI, G., *Disegnare e conoscere*, Torino 2004

DI NAPOLI, G., *Sviste e lapsus / Walter Benjamin e l'arte dell'errore fotografico*

In "Doppiozero" www.doppiozero.com/walter-benjamin-e-larte-dellerrore-fotografico

(Ultima consultazione: febbraio 2025)

TALBOT, H.F., *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, London 1844-1846

SPAZIOC21

Via Emilia San Pietro 21 - 42121 Reggio Emilia

Orario al pubblico: Martedì al Sabato 10 - 13 e 15 - 18

Per info e appuntamento:

Sandra Varisco +39 347 4613074 - info@spazioc21.com

spazioc21.com



[spazioc21](#)

[alfanone](#)

