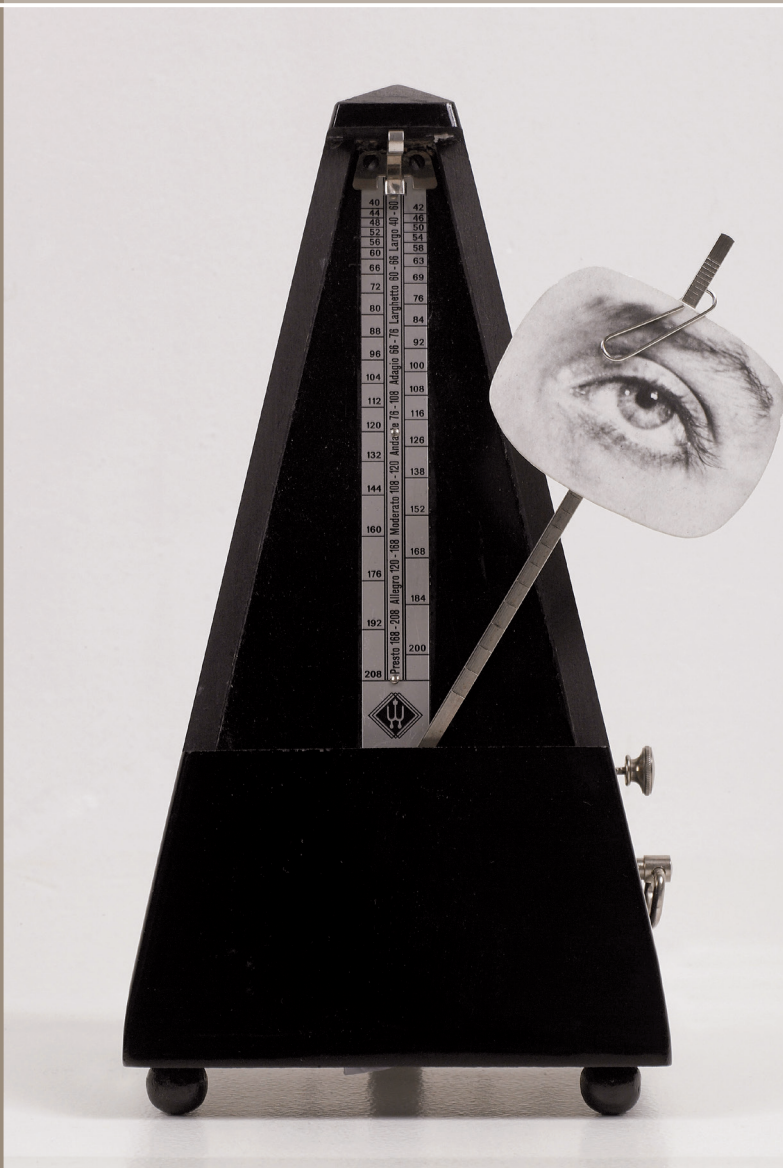


www.xydigitale.it



Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art

Rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte

7

IMAGES AND TEMPORALITY

IMMAGINI E TEMPORALITÀ

Editor-in-Chief / Direttore
Roberto de Rubertis

Scientific Committee / Comitato scientifico

Paolo Belardi
Gianni Contessi
Edoardo Dotto
Michele Emmer
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Carlos Montes Serrano
Philippe Nys
Ruggero Pierantoni
Franco Purini
Fabio Quici
Livio Sacchi
Rossella Salerno
José Antonio Franco Taboada
Marco Tubino

Managing Editor / Capo redattore
Giovanna A. Massari

Editorial Board / Comitato di redazione
Gianna Adami, Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti
Piero Albisinni, Laura Baratin, Fabio Bianconi, Marco Bini, Simona Chiodo, Luigi Cocchiarella,
Giangiacomo D'Ardia, Edoardo Dotto, Marco Fasolo, Massimo Fortis, Paolo Giordano,
Manuela Incerti, Francesco Maggio, Renato Partenope, Orietta Pedemonte, Mario Pisani,
Paolo Sanvito, Lorenzo Taiuti, Ornella Zerlenga

Editorial Office / Redazione
Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 – I-38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Cover. Man Ray, *Objet indestructible*, 1965. Wooden metronome and photograph (black and white) on paper, 215x110x115 mm. © Tate Modern, Londra.

The work condenses in the apparent intellectual agility of the ready-made the passage of time and the admonition of the gaze, oscillating physically and symbolically between 'time of the image' and 'image of the time'. Destined for destruction (Objet à détruire, 1922–23), it becomes instead protagonist of many serial replicas that eternalize its value.

In copertina. Man Ray, *Objet indestructible*, 1965. Metronomo in legno e fotografia in bianco e nero su carta, 215x110x115 mm. © Tate Modern, Londra.

L'opera condensa nell'apparente agilità intellettuale del ready-made lo scorrere del tempo e il monito dello sguardo, oscillando fisicamente e simbolicamente tra "tempo dell'immagine" e "immagine del tempo". Destinata alla distruzione (Objet à détruire, 1922–23), essa diviene invece protagonista di numerose repliche seriali che ne eternano il valore.

XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A.4, n.7 (gen.-giu. 2019) = Y.4, no.7 (Jan.-Jun. 2018) – Roma: Officina; Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Semestrare – ISSN (paper): 2499-8338, (online): 2499-8346.

Registration with the Court of Rome No. 321/86, June 18, 1986
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 321/86 del 18 giugno 1986

Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 – I-38122 Trento
P.IVA – C.F. 00340520220
tel. +39 0461 281111
ateneo@pec.unitn.it - ateneo@unitn.it

Officina Edizioni
via Virginia Agnelli, 52/58 – I-00151 Roma
P.IVA – C.F. 06916201004
tel. +39 06 65740514
officinaedizioni@yahoo.com - http://www.officinaedizioni.it

ISBN (paper): 978-88-8443-859-1; 978-88-6049-302-6. ISBN (online): 978-88-8443-858-4
ISSN (paper): 2499-8338. ISSN (online): 2499-8346

DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v4i7>



Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed under a Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 International License
Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati sotto Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale

Index / Indice

- | | | |
|-----|---------------------------------------|---|
| 4 | <i>Roberto de Rubertis</i> | Editorial. The duration of the image
Editoriale. La durata dell'immagine |
| 8 | <i>Sandra Suatoni</i> | Engravings of Italian architects of the late twentieth century. A heritage to identify, safeguard and value
Incisioni di architetti italiani del secondo Novecento. Un patrimonio da individuare, tutelare, valorizzare |
| 38 | <i>Ruggero Lenci</i> | The embossed technique on metal plate
La tecnica a sbalzo su lastra metallica |
| 50 | <i>Maria Linda Falcidieno</i> | Shape, graphic synthesis and contemporaneity? The case of the rock engravings of Monte Bego
Forma, sintesi grafica e contemporaneità? Il caso delle incisioni rupestri del Monte Bego |
| 60 | <i>Francesca Gasperuzzo</i> | 'Missing' images: the frescoes by Andrea Mantegna in Padua
Immagini "assenti": gli affreschi di Andrea Mantegna a Padova |
| 74 | <i>Valeria Menchetelli</i> | Reproduce to preserve. From the disappearance of the original to the multiplied memory
Riprodurre per conservare. Dalla scomparsa dell'originale alla memoria moltiplicata |
| 92 | <i>Enrico Cicalò</i> | Saving images. Memory and oblivion of knowledge in the digital age
Salvare le immagini. Memoria e oblio della conoscenza nell'epoca del digitale |
| 108 | <i>Camilla Buralli, Massimo Purin</i> | Time marks papers, papers mark time
Il tempo segna le carte, le carte segnano il tempo |
| 124 | <i>Mario Ferrara</i> | The time of photography in the representation of architecture and landscape
Il tempo della fotografia nella rappresentazione dell'architettura e del paesaggio |
| 138 | <i>Irene Ruiz Bazán</i> | The visual aestheticization of the architectural project and its relationship with the duration of the image
La estetización visual del proyecto arquitectónico y su relación con la duración de la imagen |
| 154 | <i>Franco Purini</i> | Afterword. The journey of the sign
Postfazione. Il cammino del segno |
| 158 | <i>XY 07 2019</i> | The competition for the cover image
Il concorso per l'immagine di copertina |

The time of photography in the representation of architecture and landscape



Mario Ferrara

Pierre Sorlin, in his book *Les fils de Nadar*, argues that in the years following the invention of photography, the debate focused on the identification of the differences between the latter (analogous image) and painting (synthetic image). These differences concern, among other things, the execution time: the synthetic image is related to the time 'internal' to the author, not necessarily that necessary to the technical execution, but often a 'dilated' time for personal and/or contingent factors. The analog image, on the other hand, is linked to the execution time, which can vary from many hours, up to thousandths of a second. In addition, photography has a very varied relationship with the 'concept time', arising not only from the evolution and techniques used, but also from the photographic genre and from the relationship of the author with the language and its expressive potentialities. If in the most common sense, photography is the 'freezing of an instant', considered unique and unrepeatable, it is equally true that the history of photography is full of examples in which a slow approach, not only in the technique of shooting, was often contrasted at the speed of execution, typical of photo-reporter in search of the 'decisive moment'¹, right in the field of photographic representation of the architecture. The article aims to deal with cases where, in the history of photography, in particular in that of photographic representation of architecture and landscape, the time represented not only a necessary technical factor, but above all a expressive one, that has conditioned the genre.

Keywords: architecture photography, landscape photography, long exposition.

1. Introduction

The relationship between time and photography highlights some issues concerning both the technical aspect and the language of photography in its several expressive possibilities. This essay intends to address the relationship between time, photography and representation of architecture and landscape, in those cases in which the time factor has been an element not only linked to the exposure control technique, but above all an expressive element.

Starting from the origins of photography, as stated by Diego Mormorio, the origins of photography can even be traced back to ancient Greece. Mormorio traces the will to fix a moment in eternity to the ancient Greeks. The latter, in fact, unlike the ancient Egyptians, displayed things as they appeared at a given moment and from a certain point of view. Mormorio writes: "From Ancient Greece onwards, our culture lives in the anguish of seeing things disappear [...] time appears to us as the being that swallows everything. It overwhelms every beauty, along with all the ugliness of the world. [...] Western culture has grown on this nihilistic vision of the world. [...] With photography, the

West has stemmed a part of the anguish that derives from the nihilism on which it is based. Photography has given the individual the possibility of creating a fragment of eternity. [...] Far from being a mere technical fact, photography is a mental phenomenon. It is rooted in this spirit of mechanization and in the nihilistic conception of images. There is no distance between Greek naturalism and photography. The Greek artist and the one who uses photography come from the same place and go towards the same goal. They come from the idea that all things, appearing, inevitably disappear into thin air. They are moved by a feeling that binds man to the moment. From the idea that the moment is the measure of all things. And that, in their appearance, all things are there to be grasped. It was from this conception of the world that Greek naturalism established itself and paved the way for photography"².

In 1859, twenty years after the official presentation of the new daguerreotype technique at the Academy of Sciences and Fine Arts (Paris, 1839), Oliver Wendell Holmes defining photography as "this [...] invention of the mirror with memory"³, linked photography to its

1. English translation of *Images à la saulette*. CARTIER-BRESSON 1952.
2. MORMORIO 2011, p. 11.
3. HOLMES 1859, p. 133.

Il tempo della fotografia nella rappresentazione dell'architettura e del paesaggio

Mario Ferrara

Pierre Sorlin, nel suo *I figli di Nadar*, sostiene che negli anni successivi all'invenzione della fotografia, il dibattito si concentrò sull'individuazione delle differenze tra quest'ultima (immagine analogica) e la pittura (immagine sintetica). Tali differenze riguardano, tra l'altro, il tempo di esecuzione: l'immagine sintetica è legata al tempo "interno" all'autore, non per forza quello necessario all'esecuzione tecnica, ma spesso un tempo "dilatato" per fattori personali e/o contingenti. L'immagine analogica, invece, è legata al tempo di esecuzione, che può variare dalle molte ore a millesimi di secondo. Inoltre, la fotografia, ha un rapporto con il "concetto tempo" molto variegato, scaturito non solo dall'evoluzione e dalle tecniche utilizzate, ma anche dal genere fotografico e dal rapporto dell'autore con il linguaggio e le sue potenzialità espressive. Se nell'accezione più comune, la fotografia è il "congelamento di un istante", considerato unico ed irripetibile, è altrettanto vero che la storia della fotografia è densa di esempi in cui, alla velocità di esecuzione, tipica dei *fotoreporter*, ed alla ricerca del "momento decisivo"¹, è stato contrapposto spesso, proprio nel campo della rappresentazione fotografica dell'architettura, un approccio "lento", non solo nella tecnica di ripresa. L'articolo intende trattare i casi in cui, nella storia della fotografia, in particolare in quella della rappresentazione fotografica dell'architettura e del paesaggio, il tempo ha rappresentato non solo un necessario fattore tecnico, ma soprattutto espressivo, che ne ha condizionato il genere.

Parole chiave: fotografia di architettura, fotografia di paesaggio, lunga esposizione.

1. Premessa

Il rapporto tra tempo e fotografia stimola una serie di riflessioni che possono riguardare sia l'aspetto strettamente tecnico, sia quello inerente il linguaggio della fotografia nelle sue molteplici possibilità espressive. Questo saggio intende focalizzare l'attenzione sulla relazione tra tempo, fotografia e rappresentazione dell'architettura e del paesaggio, in quei casi in cui il fattore tempo è stato un elemento non solo legato alla tecnica di ripresa per il controllo dell'esposizione, ma soprattutto un elemento espressivo. Per fare ciò è necessario, a mio avviso, iniziare con una premessa.

Partendo da molto lontano, come afferma Diego Mormorio, le origini della fotografia possono addirittura essere fatte risalire all'antica Grecia. Nei suoi scritti, Mormorio sostiene la tesi per la quale la volontà di fissare un attimo nell'eternità è riconducibile al pensiero classico degli antichi Greci. Questi, infatti, nella loro forma di rappresentazione, a differenza degli antichi Egizi, visualizzavano le cose così come apparivano in un determinato istante e da un determinato punto di vista. Mormorio scrive: «Dall'Antica Grecia in poi, la nostra cultura

vive nell'angoscia di veder sparire le cose [...] il tempo ci appare come il fagocitatore di tutto. Esso travolge ogni bellezza, assieme a tutte le bruttezze del mondo. [...] La cultura occidentale è cresciuta su questa visione nichilista del mondo. [...] Con la fotografia l'Occidente ha arginato una parte dell'angoscia che deriva dal nichilismo sul quale si fonda. La fotografia ha dato all'individuo la possibilità di creare un frammento di eternità. [...] Lungi dall'essere un semplice fatto tecnico, la fotografia è un fenomeno mentale. Affonda le sue radici in questo spirito della meccanizzazione e nella concezione nichilista delle immagini. Tra il naturalismo greco e la fotografia non vi è alcuna distanza. L'artista greco e quello che usa la fotografia provengono dallo stesso luogo e vanno verso la stessa meta. Vengono dall'idea che tutte le cose, comparando, inevitabilmente scompaiono nel nulla. Sono mossi da un sentimento che lega l'uomo all'attimo. Dall'idea che l'attimo è la misura di tutte le cose. E che, nella loro comparsa, tutte le cose sono lì per essere afferrate. Fu a partire da questa concezione del mondo che il naturalismo greco si affermò e aprì la strada alla fotografia»².

1. Traduzione italiana di *Images à la saulette*. Trad. eng. CARTIER-BRESSON 1952.
2. MORMORIO 2011, p. 11.

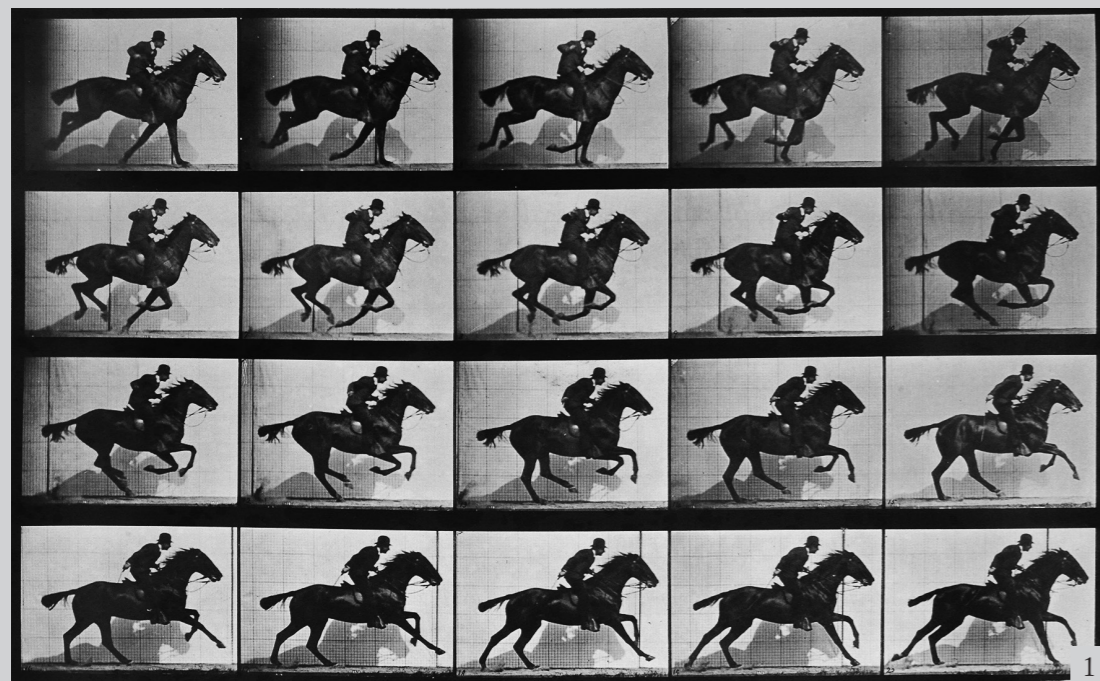


Figure 1
Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, 1887. Tav. 628: *Man Riding Galloping Horse*. Albumen print. FRIZOT 1998, p. 245.

Figure 2
Henri Cartier-Bresson, *Atene*, 1953. Silver gelatin print. MONTIER 1996, p. 99.

subject and time in a still current, unique and tangible close relationship. But how does the history of photography present us the ‘form’ in which this relationship emerged?

In the summer of 1826, Nicéphore Niépce realized his first Eliography⁴. Orienting his clunky equipment resting on the windowsill of his study towards the only subject so ‘patient’ to wait for the eight hours of exposure, he captured the urban view of Le Gras, a town few kilometers far from Paris.

Initially, in fact, many hours of exposure were needed to obtain a stable image on a light-sensitive support. Nevertheless, in a few short years, the eight hours of exposure of Niépce turned into the few minutes required by the daguerreotypes of Louis Mandé Daguerre⁵, up to an exposure that could last less than a minute using the Joseph Max Petzval’s achromatic lens for Voigtländer⁶ in the middle of the nineteenth century. Therefore, one understands how, all efforts to improve the technique tended to ‘freeze the moment’, a characteristic that became the defining element of instant photography.

It’s necessary to mention the experiment of Eadweard Muybridge, which using twenty-four cameras activated by the passage of the subject and placed parallel along the path,

in 1878, represented photographically the race of a horse, breaking it down into consequent moments. With this sequence, the author showed that in the race of the horse, for an instant, all four paws remain raised from the ground (fig. 1). When in the Twenties of the Twentieth Century, the German company Leica produced the compact and handy rangefinder camera with the 24x36 mm film format, the way of doing photography changed radically. The *reportage* was born here and many photographers made use of the new and faster equipment in searching for the ‘decisive moment’ (fig. 2).

The above mentioned statement leads to the definition of photography proposed by the French photographer Henri Cartier Bresson, in his book titled *Images à la Sauvette* dating back 1952, also known as *The Decisive moment* in its English version. “For me photography is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the meaning of an event and of the precise organization of forms that gives it its appropriate expression”⁷. Carrying out the poetic of the instant, which has fascinated and influenced generations of photographers up to the present day, the French photographer recounted history and places, architecture and landscape of the last century throughout thou-

4. FERRARA 2018, p. 26. “His Heliography (this is how Niépce defined his technique), obtained with a pewter plate of 16 by 22 cm, sensitized with Judea bitumen and subsequently developed with mercury vapors, was realized with eight hours of exposure. Niépce aimed the equipment resting on the windowsill of his studio towards the only subject so ‘patient’ to wait for such a long time of exposure that the materials of the time required: the urban view of Le Gras a few kilometers from Paris. The Eliography of Niépce, now owned by the University of Texas, represents, on the one hand, the arrival point of a series of experiments started in the environment of the Eighteenth Century painterly painters, who, using the *camera obscura*, were looking for a ‘stable’ image that served as a sketch, on which to work once you return to your atelier; on the other, the starting point of a new way of communicating, of representing and reading the world, a language still in continuous improvement of its expressive techniques, of theoretical and aesthetic research”.

5. The photograph was officially born in 1839 (precisely on 7 January, the date of the official announcement), when the scholar and politician François

Figura 1
Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, 1887. Tav. 628: *Man Riding Galloping Horse*. Stampa all’albumina. FRIZOT 1998, p. 245.

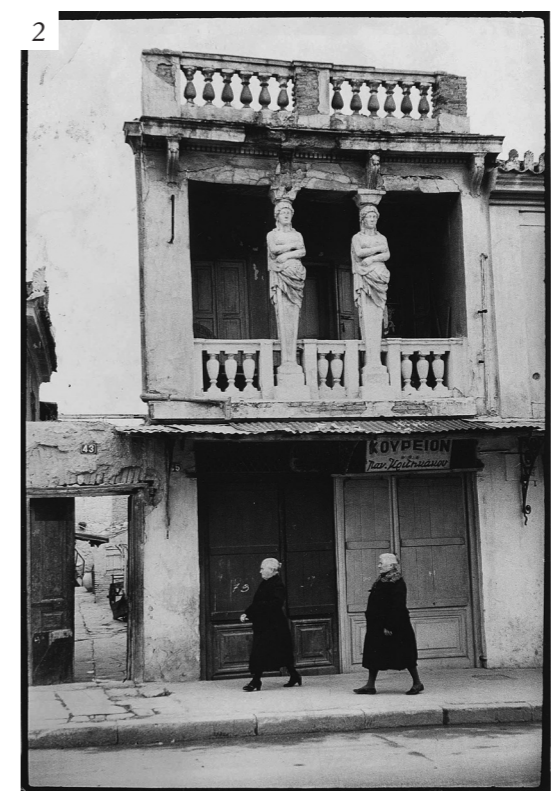
Figura 2
Henri Cartier-Bresson, *Atene*, 1953. Stampa alla gelatina d’argento. MONTIER 1996, p. 99.

3. HOLMES 1859, p. 133.

4. FERRARA 2018, p. 26. «La sua Eliografia (è così che Niépce definì la sua tecnica), ottenuta con una lastra di petro di 16 per 22 cm, sensibilizzata con bitume di Giudea e successivamente sviluppata ai vapori di mercurio, fu realizzata con otto ore di esposizione. Niépce puntò l’attrezzatura appoggiata sul davanzale della finestra del suo studio verso l’unico soggetto tanto “paziente” da attendere un così lungo tempo di esposizione che i materiali dell’epoca richiedevano: la vista urbana di Le Gras a pochi chilometri da Parigi. L’Eliografia di Niépce, oggi di proprietà della University of Texas, rappresenta, da un lato, il punto di arrivo di una serie di sperimentazioni iniziate nell’ambiente dei pittori vedutisti del Settecento, i quali, utilizzando la camera obscura, cercavano un’immagine “stabile” che servisse da bozzetto, su cui lavorare una volta rientrati nel proprio atelier; dall’altro, il punto di partenza di un nuovo modo di comunicare, di rappresentare e di leggere il mondo, un linguaggio tuttora in continuo perfezionamento delle proprie tecniche espressive, della ricerca teorica ed estetica».

5. Ufficialmente la fotografia nasce nel 1839 (precisamente il 7 gennaio,

Quando nel 1859, vent’anni dopo la presentazione ufficiale della nuova tecnica del dagherrotipo all’Accademia delle Scienze e delle Belle arti di Parigi, Oliver Wendell Holmes definì la fotografia «questa [...] invenzione dello specchio con memoria»³, stava legando per sempre in un rapporto stretto, unico e tangibile, la fotografia al suo soggetto ed al tempo. Ma in che modo la storia della fotografia ci presenta la “forma” con cui questo rapporto si è palesato? Fu Joseph Nicéphore Niépce che nell’estate del 1826 riuscì a realizzare la sua prima Eliografia⁴, puntando la rudimentale attrezzatura, appoggiata sul davanzale della finestra del suo studio, verso l’unico soggetto tanto “paziente” da attendere le otto ore di esposizione che si resero necessarie per la prima immagine stabile su supporto sensibile alla luce: la vista urbana di Le Gras a pochi chilometri da Parigi. In questi primi anni di vita della nuova tecnica, si passò velocemente, però, dalle otto ore di esposizione di Niépce ai pochi minuti necessari ai dagherrotipi di Louis Mandé Daguerre⁵, fino ad un’esposizione che poteva durare meno di un minuto utilizzando l’obiettivo acromatico di Joseph Max Petzval per Voigtländer⁶ a



metà dell’Ottocento. È chiaro, quindi, che tutti gli sforzi per il miglioramento della tecnica tendevano ad un risultato in cui il “congelamento di un istante” diventasse l’elemento caratterizzante della fotografia istantanea.

È necessario qui anche solo ricordare l’esperimento di Eadweard Muybridge che utilizzando ventiquattro macchine fotografiche collocate parallelamente lungo il tracciato e attivate dal passaggio consequenziale del soggetto stesso, nel 1878, rappresentò fotograficamente la corsa di un cavallo, scomponendola in istanti conseguenti. Con questa sequenza, l’autore dimostrò che nella corsa del cavallo, per un istante, tutte le quattro zampe restano sollevate da terra (fig. 1). Quando, negli anni Venti del Novecento, l’azienda tedesca Leica produsse la compatta e maneggevole fotocamera a telemetro con il formato della pellicola 24x36 mm, il modo di fare fotografia cambiò radicalmente. Nacque qui il *reportage* e molti fotografi furono capaci di sfruttare al meglio la nuova e più veloce attrezzatura per la ricerca del “momento decisivo” (fig. 2).

Questa affermazione ci porta inevitabilmente alla definizione di fotografia che il fotografo francese Henri Cartier-Bresson maturò e propose nel suo, ormai preziosissimo, libro *Images à la Sauvette* del 1952, tradotto con *The Decisive moment* in lingua inglese. «Per me la fotografia è il riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, del significato di un evento e della precisa organizzazione di forme che gli conferisce la sua espressione appropriata»⁷. Questa poetica dell’istante, che ha affascinato ed influenzato generazioni di fotografi fino ai giorni nostri, viene messa in pratica dal fotografo francese in migliaia di fotografie che hanno raccontato la vicenda umana ed i luoghi, architettura e paesaggio, dello scorso secolo. In questo tipo di fotografia, infatti, l’architettura è spesso non solo sfondo, ma co-protagonista dell’istante da catturare, dell’azione umana cercata dall’autore. Nella sua accezione più comune, quindi, fotografare è inteso come il cogliere un attimo, unico ed irripetibile.

Nello studio della storia della fotografia, soprattutto quella legata all’architettura ed al paesaggio, emerge però, in un filone diverso

sands of snapshots. Very often in this kind of photography, architecture assumes the same importance of the instant sought by the author's eye. In this perspective architecture can be deemed not only a background, but a co-protagonist of the moment to be captured. In its most common meaning, therefore, photographing is understood as capturing a unique and unrepeatable moment. However, in the field of the history of photography, especially in the field of architecture and landscape, alongside the search for the instant for the whole, which presupposes a rapid execution in "recognizing – simultaneously and within a fraction of second – both the fact itself and the rigorous organization of visually perceived forms that give it meaning"⁸, a type of photography emerges that makes slowness its main feature. Some works by four authors of contemporary photography, who have used techniques and a methodological approach far from searching uniqueness and unrepeatability of the 'decisive moment', are presented below.

2. Gabriele Basilico (Milan, 1944–2013), *Bord de mer*

Architect by training, Gabriele Basilico is considered one of the most influential interpreters of 20th century international photography. He started photographing in the early Seventies. He dedicated his entire career to reading of the contemporary city and of the transformations of the landscape. His first photographic project is *Milan portraits of factories* (1978–80), a work dedicated to the industrial suburbs of Milan. In 1984–85, with the *Bord de mer* project, is the only Italian photographer taking part to the Mission Photographique de la DATAR, the great government mandate entrusted to an international group of photographers with the aim of representing the transformation of the French landscape. It is here that Basilico realizes that in landscape photography, the approach based on a quick glance searching for 'the decisive instant' is not the right one. In this regard he says: "I think I can say today that there are two new concepts that since then became emblematic of my renewed pho-

Jean Dominique Arago, explained in detail to the French Academy the invention of Louis Mandé Daguerre, the daguerreotype. The daguerreotype was obtained using a copper plate on which a silver layer was applied electrolytically, the latter being sensitized to light with iodine vapors. The slab therefore had to be exhibited within an hour and for a period varying between 10 and 15 minutes.

6. MORMORIO 2011, p. 22.

7. CARTIER-BRESSON 1952, p. 12.

8. Ivi, p. 13.

data dell'annuncio ufficiale), quando lo studioso e uomo politico François Jean Dominique Arago spiegò nei dettagli all'Accademia di Francia l'invenzione di Louis Mandé Daguerre, la dagherrotipia. Il dagherrotipo si otteneva utilizzando una lastra di rame su cui veniva applicato elettroliticamente uno strato d'argento; quest'ultimo era sensibilizzato alla luce con vapori di iodio. La lastra doveva quindi essere esposta entro un'ora e per un periodo variabile tra i 10 e i 15 minuti.

6. MORMORIO 2011, p. 22.

7. CARTIER-BRESSON 1952, p. 12.

8. Ivi, p. 13.

9. BASILICO 2007, p. 46.

10. Ivi, p. 47.

da questa ricerca dell'istante per il tutto, che presuppone una rapidità di esecuzione nel «riconoscere – simultaneamente e entro una frazione di secondo – sia il fatto stesso che l'organizzazione rigorosa delle forme visivamente percepite che le danno significato»⁸, un tipo di fotografia che fa della lentezza di esecuzione la sua caratteristica principale.

Senza nessuna velleità di esaurire il discorso su questa tematica, saranno presentate qui opere di quattro autori della fotografia contemporanea, che nel corso della propria carriera hanno adoperato tecniche ed un approccio metodologico ben lontano dalla ricerca dell'istante unico ed irripetibile del "momento decisivo".

2. Gabriele Basilico (Milano, 1944–2013), *Bord de mer*

Architetto di formazione, Gabriele Basilico ha dedicato tutta la sua carriera alla lettura della città contemporanea ed alle trasformazioni del paesaggio. Ha iniziato a fotografare nei primi anni Settanta ed è considerato tra i più influenti interpreti della fotografia internazionale del Novecento. Il suo primo progetto fotografico è *Milano ritratti di fabbriche* (1978–80), lavoro dedicato alla periferia industriale milanese.

Nel 1984–85, con il progetto *Bord de mer*, partecipa come unico fotografo italiano alla Mission Photographique de la DATAR, il grande mandato governativo affidato ad un gruppo internazionale di fotografi con lo scopo di rappresentare la trasformazione del paesaggio francese. È qui che Basilico si rende conto che nella fotografia di paesaggio, un approccio veloce, con uno sguardo rapido alla ricerca di un istante, non è quello giusto. A questo proposito affermerà: «Credo di poter dire oggi che ci siano due nuovi concetti che da allora sono diventati emblematici del mio rinnovato alfabeto fotografico: il senso dell'infinito come oggetto, come spazio osservato, che sta fuori e al di là della macchina fotografica, e che io non avevo mai rappresentato prima, e la pratica della contemplazione, che induceva uno sguardo lungo, uno sguardo iperanalitico che, per vedere e rappresentare quello che mi stava davanti, aveva bisogno di un tempo dilatatissimo»⁹.

Questa presa di coscienza è così forte che nei sei mesi di tempo che gli autori ebbero a dispo-

sizione dalla DATAR per fotografare, Basilico iniziò il suo lavoro con un'attrezzatura di piccolo formato, realizzando centinaia di fotografie che però non utilizzerà mai. Questo maturato rapporto con il tempo della fotografia e la consapevolezza del necessario approccio lento, si tradusse per l'autore nell'impiego del grande formato o banco ottico, che Basilico userà da un certo momento in poi della missione e con il quale produrrà le fotografie definitive, entrate in seguito nella storia della fotografia. L'utilizzo di questo tipo di attrezzatura, con il necessario treppiede oltre che il formato della pellicola piana, presuppone proprio un rallentamento del gesto del fotografo che, così facendo, si libera della frenesia della rapidità di esecuzione tipica dei *fotoreporter*, potendo esercitare la contemplazione dei luoghi di cui ci parla direttamente: «Ho scoperto "la lentezza dello sguardo". Uno sguardo lento, come era stato per Atget o Walker Evans, uno sguardo che mette a fuoco ogni cosa, che porta a cogliere tutti i particolari, a leggere la realtà in un modo assolutamente diretto: quindi il grande formato, il cavalletto, un ritmo rallentato, la luce così com'è, senza filtri, guardare e basta. In contemplazione davanti a questa meraviglia della natura ricca e mutevole, la fotografia rischia persino di essere qualcosa di estraneo, che infastidisce, ma che si usa perché è l'unico mezzo possibile per raccontare ad altri quello che si prova, si vede e si comprende. E in questo senso è anche un documento: di quello che si è visto. C'è un'immagine che racconta perfettamente queste sensazioni e queste percezioni, ed è un paesaggio di Le Tréport che ho fotografato nel 1985. Nella mia esperienza sul campo è stato un passaggio senz'altro importante, direi persino cruciale. Penso che dopo quella ripresa fotografica in quel luogo, in quel momento, molte cose siano cambiate, e in particolare il mio rapporto con il paesaggio. In quella fotografia c'è un processo di sintesi massima, è una fotografia ideale perché rimanda al luogo nella sua interezza e globalità»¹⁰ (fig. 3). Da questo momento in poi, il lavoro di ricerca e gli incarichi sulle città e sulle trasformazioni in atto del paesaggio di Basilico saranno sempre caratterizzate da questo approccio e rapporto con il tempo, sia nell'esecuzione tec-



Figure 3
Gabriele Basilico, *Le Tréport*,
1985. Silver gelatin print.
AA.VV. 1985, p. 59.

Figura 3
Gabriele Basilico, *Le Tréport*,
1985. Stampa alla gelatina
d'argento. AA.VV. 1985, p. 59.

tographic alphabet: the sense of infinity as an object, as an observed space, which lies outside and beyond the camera, and which I have never represented before, and the practice of contemplation, which induced a long gaze, a hyper-analytical gaze that, in order to see and represent what was before me, needed a very expanded time”⁹.

This awareness is so strong that in the six months that the authors had available from DATAR to take photographs, Basilico began his work with small-format equipment, creating hundreds of photographs that he will never use. This attention to time of photography and the awareness of the necessary slow approach, lead Basilico to use from a certain moment of the mission onwards the large format or optical bench, through which he produced the final photographs remained in history of photography. Using this type of equipment, with the tripod as well as the flat film format, presupposes a slowing down of the gesture of the photographer, who, in this way, gets rid of the frenzy of the execution speed typical of photo-journalists, being able to exercise contemplation of the places of which he speaks to us directly: “I discovered the ‘slowness of the look’. A slow look, as it had been for Atget or Walker Evans, a gaze that focuses on everything, which leads to capturing all the details, to read reality in an absolutely direct way: therefore the large format, the easel, a rhythm slowed down, the light as it is, without filters, just look. In contemplation in front of this marvel of rich and changeable nature, photography even risks being something foreign, which annoys, but which is used because it is the only possible means of telling others what one feels, sees and understands. And in this sense it is also a document: of what we have seen. There is an image that perfectly tells these feelings and perceptions, and it is a landscape of Le Tréport that I photographed in 1985. Within my experience on the field it certainly has been an important passage, I would even say crucial. After that photo shoot in that place, at that moment, I think that many things have changed, and particularly my relationship with the landscape. In that photograph there is a process of maximum synthesis, it is an ideal

photograph because it refers to the whole place in its entirety and totality”¹⁰ (fig. 3).

From this moment on, the work of research and tasks about the cities and on the transformations taking place in the landscape of Basilico will always be characterized by this approach and relationship with time, both in the technical execution, even in the methodological one of its language. Here we list only: the mission on *Beirut* (1991), *Ports of the sea* (1990), *Sections of the Italian landscape* (1998), *Interrupted city* (1999), *Cityscapes* (1999), *Scattered city* (2005), *Intercity* (2007), *Silicon Valley* (2007), *Vertical Moscow* (2008).

3. Mimmo Jodice (Naples, 1934), *Mediterranean/Mediterraneo*

Neapolitan artist recognized all over the world, throughout his career Mimmo Jodice goes through various phases that will lead him to deal with topics ranging from social *reportage* to experimentation, to landscape, to architecture. Advocate of analogical photography which is still practicing, he is the author of a creative process that goes beyond the moment of shooting and is completed in the darkroom. In this regard and relative to time in photography, an important reflection about Jodice’s work on the civilization of the Mediterranean stands out. In 1995, confirming the artist’s definitive consecration on the international scene, the *Mediterranean/Mediterraneo* volume, published in American, Italian and German edition, with texts by George Hersey and Predrag Matvejevic, has been followed by a series of exhibitions: at the Philadelphia Museum of Art, at the Cleveland Museum of Art, at the Milan Triennale, at the Provincial Pinacoteca of Bari, at the Castello di Rivoli, at the Aperture’s Burden Gallery in New York and at the Arles festival. The way Jodice expresses this journey through past time, takes shape precisely in the dark room, at the time of the printing of his photographs, where with a refined technique of blur (during the time of the exhibition of the press), the author checks the head of the enlarger to get his subjects wrapped in the movement of time, but still leaving them in their immobility. The experimentation of techniques and materials is a constant characteristic of

9. BASILICO 2007, p. 46.

10. Ivi, p. 47.

Figure 4
Mimmo Jodice, *Teatro romano, Palmira*, 1993.
Silver gelatin print.
MAGGIA 2014, p. 73.

11. VALTORTA 2011, p. 8.

12. MAGGIA 2014, p. 6.

nica, sia in quella metodologica, che contraddistinguono il suo linguaggio. Si elencano qui solamente: la missione su *Beirut* (1991), *Porti di mare* (1990), *Sezioni del paesaggio italiano* (1998), *Interrupted city* (1999), *Cityscapes* (1999), *Scattered city* (2005), *Intercity* (2007), *Silicon Valley* (2007), *Mosca verticale* (2008).

3. Mimmo Jodice (Napoli, 1934), *Mediterranean/Mediterraneo*

Artista napoletano riconosciuto in tutto il mondo, Mimmo Jodice attraversa nella sua carriera varie fasi che lo porteranno a trattare temi che vanno dal *reportage* sociale, alla sperimentazione, al paesaggio, all’architettura. Fautore della fotografia analogica che tutt’ora pratica, è un esperto stampatore delle proprie fotografie ed è proprio in camera oscura che il suo processo creativo continua rispetto al momento dello scatto e qui si completa.

A tal proposito ed a proposito del tempo in fotografia, ci torna utile fare un’importante riflessione sul lavoro di Jodice dedicato alla civiltà del Mediterraneo. Pubblicato nel 1995,

a conferma della definitiva consacrazione dell’artista sulla scena internazionale, il volume *Mediterranean/Mediterraneo*, in edizione americana, italiana e tedesca, con testi di George Hersey e Predrag Matvejevic, fu seguito da una serie di mostre: al Philadelphia Museum of Art, al Cleveland Museum of Art, alla Triennale di Milano, alla Pinacoteca Provinciale di Bari, al Castello di Rivoli, alla Aperture’s Burden Gallery di New York ed al festival di Arles. La forma con cui Jodice esprime questo viaggio nel tempo verso il passato, si concretizza proprio in camera oscura, al momento della stampa delle sue fotografie, dove con una raffinatissima tecnica del mosso (durante il tempo dell’esposizione della stampa), l’autore controlla la testa dell’ingranditore fino ad ottenere i suoi soggetti avvolti nel movimento del tempo, nonostante li lasci nella loro immobilità. È questa una caratteristica dell’espressività di Jodice, l’incessante sperimentazione di tecniche e materiali. A tal proposito Roberta Valtorta scrive: «Un delicato viraggio ed il mosso fotografico, una sorta di vento si direbbe, animano queste fotografie agitate nelle quali la dimensione del presente è completamente mediata dall’azione congiunta della memoria e delle forme dell’arte»¹¹. Ed ancora Filippo Maggia, in occasione di una mostra con una nuova selezione di questo lavoro tenutasi a Modena nel 2014, scrive nel catalogo che Mimmo Jodice continua a «inventare, a studiare nuove tecniche sempre più raffinate di ripresa e soprattutto di stampa che implicano lunghe e faticose prove in camera oscura»¹² (fig. 4).

Questo progetto è il risultato di una lunga ricerca in anni di viaggi in cui la fotografia non rappresenta l’istante, ma un tempo sospeso in cui il passato e i frammenti di questo sono riportati al presente grazie al linguaggio adottato dall’autore. Attraverso la raffinata tecnica in camera oscura del negativo, che dà forma alla memoria, Jodice ci propone il suo viaggio nel tempo verso le origini della nostra civiltà.

4. Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Theaters e Architecture*

Laureatosi in Sociologia a Tokyo, Hiroshi Sugimoto si trasferisce nel 1970 a Los Angeles dove studia fotografia presso l’Art Center

Figura 4
Mimmo Jodice, *Teatro romano, Palmira*, 1993.
Stampa alla gelatina d’argento.
MAGGIA 2014, p. 73.



Jodice's expressiveness. In this regard, Roberta Valtorta writes: "A mild toning and the photographic blur, a sort of wind would be said, animate these agitated photographs in which the dimension of the present is completely mediated by the combined action of memory and the forms of art"¹¹. Furthermore Filippo Maggia, on the occasion of an exhibition with a new selection of this work held in Modena in 2014, referring to Mimmo Jodice wrote in the catalog that he continues to "invent, study new increasingly refined techniques, and especially related to printing, which involve long and tiring tests in the dark room"¹² (fig. 4). This project is the result of a long research carried on during years of trip in which photography does not represent the instant, but a suspended time in which the past and its fragments are brought back to the present thanks to the language adopted by the author. Through the refined technique of the dark room of the negative, Jodice gives shape to the memory, offering his journey through time towards the origins of our civilization.

4. Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Theaters and Architecture*

Hiroshi Sugimoto graduated in Sociology in Tokyo and moved to Los Angeles in 1970 where he studied photography at the Art Center College. After graduating in photography he lived to New York which inspired him for his first work: *Dioramas* (1976–1992), artistic project born from a casual visit to the Museum of Natural History of the city, which already highlights two main characteristics of his artistic production: the seriality and the development of long-term research.

In addition a third feature steadily recurs in all his work, time in its twofold value of historical time and of exposure time of the photographic process.

In this respect, *Theaters*, a project started in 1976, offers an interesting reflection on the temporal dimension. Sugimoto's subjects are the interiors of historical cinemas, the black and white shooting and the large format shots, captured with a very long exposure equal to the duration of the projection on the screen.

11. VALTORTA 2011, p. 8.

12. MAGGIA 2014, p. 6.

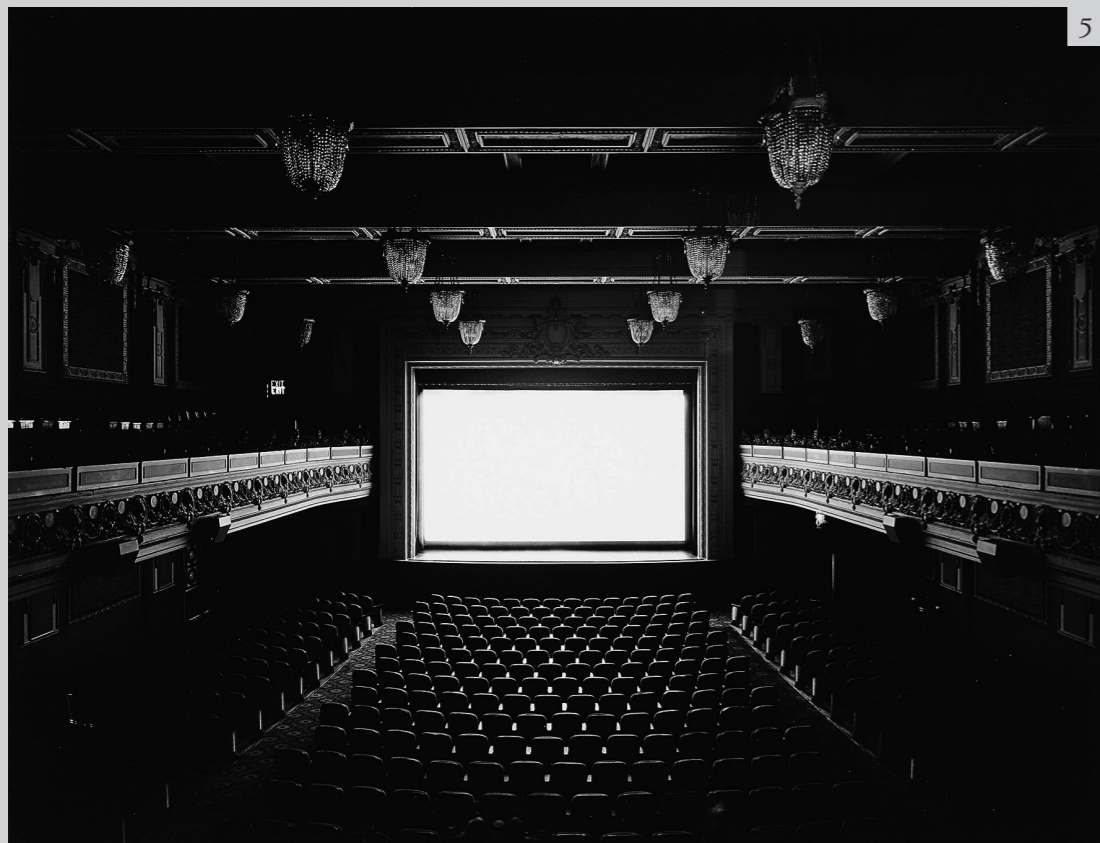


Figure 5
Hiroshi Sugimoto, *Trylon, New York*, 1976. Stampa alla gelatina d'argento. SUGIMOTO 2016, p. 20.

Figure 6
Hiroshi Sugimoto, *Villa Savoye*, 1998. Stampa alla gelatina d'argento. SUGIMOTO 2008, p. 63.



Figure 5
Hiroshi Sugimoto, *Trylon, New York*, 1976. Stampa alla gelatina d'argento. SUGIMOTO 2016, p. 20.

Figure 6
Hiroshi Sugimoto, *Villa Savoye*, 1998. Stampa alla gelatina d'argento. SUGIMOTO 2008, p. 63.

College. Sarà però New York la sua seconda patria, città in cui si stabilisce dopo la laurea in fotografia e che lo ispirerà per il suo primo lavoro: *Dioramas* (1976–92), progetto artistico nato da una visita casuale al Museo di Storia Naturale della città, in cui si evidenzieranno già due dei caratteri essenziali della sua produzione artistica: la serialità e lo sviluppo della ricerca nel lungo periodo.

Ma è il terzo carattere, il tempo, che ritroviamo costante in tutta la sua opera, nella sua doppia valenza di tempo storico e di tempo di esposizione del processo fotografico.

Con *Theaters*, progetto iniziato nel 1976, Sugimoto opera un'interessante riflessione sulla dimensione temporale. I suoi soggetti sono gli interni di sale cinematografiche storiche, riprese, in bianco e nero ed in grande formato, con una lunghissima esposizione pari alla durata della proiezione sullo schermo. Il risultato è la "somma" delle immagini proiettate dal film in un tempo preciso, una stratificazione delle stesse immagini che restituiscono alla fotografia la luce di uno schermo bianco. Una lunghissima sequenza di immagini in movimento sintetizzata in un solo fotogramma, la cui luce illumina la sala e ci offre la percezione dello spazio reale, lo spazio circostante che lo spettatore acquisiva nel corso dello spettacolo.

13. GENTA 2015, p. 18.

Una serie di fotografie senza precedenti, frutto di una conoscenza tecnica soprafina in cui le emulsioni sono preparate personalmente da Sugimoto e distribuite sui supporti di ripresa o di stampa. Qui il tempo è presente due volte: nella lunghissima esposizione dell'operazione fotografica e nella riflessione sul suo significato in rapporto al linguaggio della fotografia (fig. 5). Questa riflessione sul tempo prende ancora forma in un altro progetto di Sugimoto: *Architecture*, iniziato nel 1997, che possiamo considerare ancora una riflessione, forse un po' provocatoria, dell'artista sull'argomento. In un'intervista Sugimoto dichiara: «Ho usato la stessa macchina fotografica di grande formato che di solito mi permette di realizzare immagini nitidissime, anche se questa volta le immagini sono intenzionalmente fuori fuoco. Ciò che però emerge dettagliatamente sono le tonalità, dal nero al bianco, alle varie aree di grigio; con queste fotografie intendo rappresentare ombre e forme che trovo interessanti, e dalle quali emerge la qualità onirica dell'architettura. Oggi penso che sia meglio guardare l'architettura in questo modo piuttosto che perfettamente a fuoco. Quando una cosa è fuori fuoco è ancora più riconoscibile perché la sua forma essenziale risalta rispetto alle sue parti in deterioramento»¹³. L'amore dell'autore verso l'architettura modernista gli consente di realizzare una serie di fotografie in grande formato in cui, alla nitidezza ed alla ricchezza di dettagli tipica del linguaggio della fotografia di architettura, Sugimoto preferisce una rilettura un po' straniante, privilegiando il fuori fuoco, ma allo stesso tempo utilizza un rassicurante equilibrio compositivo (fig. 6). Nella serie *Architecture*, l'autore si avvale dello sfocato fotografico per recuperare a celebri architetture moderniste la dimensione sognata. L'artista ci riporta, privandoci della dimensione del costruito delle architetture fotografate, l'immagine non ancora nitida dell'architettura stessa, quando questa rappresentava un'idea non ancora realizzata.

5. Michael Wesely (Monaco, 1963), *Open Shutter*

Michael Wesely è un fotografo tedesco che vive e lavora a Berlino. È conosciuto per le sue fotografie di città, architetture, paesaggi e

The 'sum' of the images projected by the film in a precise time realize a stratification of the same images that give back to the photograph the light of a white screen. A very long sequence of moving images synthesized in a single frame, in which the room is drawn by light, offers us the perception of real space, as perceived by the viewer during the show. A series of unprecedented photographs resulted from an excellent technical mastery in which the emulsions are personally prepared by Sugimoto and distributed on shooting or printing media. Here time factor takes part to the shooting work both in technical significance, if the very long exposure of the photographic operation is considered, and in relation to the language of photography (fig. 5).

In *Architecture*, a project that Sugimoto started in 1997, the reflection on time factor recurs although with a provocative tone. In an interview Sugimoto declares: "I used the same large format camera that usually allows me to produce razor-sharp images, even if this time the images are intentionally out of

focus. However, what emerges in detail are the shades, from black to white, to the various gray areas; with these photographs I intended to represent shadows and shapes that I find interesting, and from which emerges the dreamlike quality of architecture. Today I think it is better to look at architecture in this way rather than in focus. When something is out of focus it is even more recognizable because its essential form stands out against its deteriorating parts"¹³.

The author's love for modernist architecture allows him to create a series of large-format photographs in which, to the sharpness and richness of details typical of the language of architectural photography, Sugimoto prefers a somewhat alienating reinterpretation, favoring the blur, but at the same time, in a reassuring compositional balance (fig. 6). In *Architecture*, Sugimoto, through the blurred photography, gives back to the famous modernist architecture their dreamlike dimension. The artist brings back to us, depriving us of the dimension of the built architecture of the

13. GENTA 2015, p. 18.



Figure 7
Michael Wesely, *The Museum of Modern Art, New York*, 9.8.2001 – 2.5.2003. Stampa alla gelatina d'argento. WESELY 2004, p. 35.

Figure 8
Michael Wesely, *Potzdamer Platz, Berlin*, 5.4.1997 – 3.6.1999. Stampa alla gelatina d'argento. WESELY 2004, p. 59.

nature morte, soprattutto fiori, fotografati con una tecnica speciale di lunghissima esposizione. Dalla metà degli anni Novanta, Wesely documenta lo sviluppo urbano nel corso del tempo, catturando anni di progetti di costruzione in singoli fotogrammi. La sua tecnica prevede l'utilizzo di filtri ed aperture di diaframma estremamente piccole per ridurre la quantità di luce che colpisce la pellicola a bassissima sensibilità. Questo processo gli permette di creare immagini uniche che catturano spazio e tempo, in cui il risultato è sempre controllabile entro certi limiti.

Le fotografie del progetto *Open Shutter* documentano l'edificio del Museum of Modern Art di New York, dalla sua demolizione nel 2001 fino alla sua completa ricostruzione nel 2004. Wesely ha usato otto fotocamere posizionate in quattro punti di osservazione differenti, lasciando l'otturatore aperto per un tempo di 34 mesi (fig. 7). Le immagini ottenute rappresentano un viaggio nel tempo nel campo della fotografia e della rappresentazione dell'architettura. L'insieme di linee sovrapposte rivela

architetture che lentamente scompaiono, e quelle emergenti che via via prendono forma; tutto questo in un'unica fotografia, che racconta il passare del tempo mostrando la scena che cambia. Il risultato diventa la sintesi di quanto accaduto nel corso di un tempo lunghissimo che mai sarebbe pensabile associare ad una fotografia.

Nell'intervista presente nell'introduzione l'autore dichiara: «È essenziale riflettere sulla relazione tra tempo e spazio. Altrimenti, nessuna vera percezione è possibile. La vita diventa così veloce che ti mancano i dettagli che hanno bisogno di più tempo per essere apprezzati. E alcune persone non riescono davvero ad immaginare che tu possa esporre per molto tempo. Riguarda la struttura mentale della persona che sta guardando l'immagine. [...] Alcune cose sono invisibili per ragioni fisiche – si verificano troppo lentamente o troppo rapidamente per essere viste, ma altre cose rimangono invisibili perché sarebbe inappropriato guardare per troppo tempo: un'invasione della privacy di qualcun altro. Nel mio

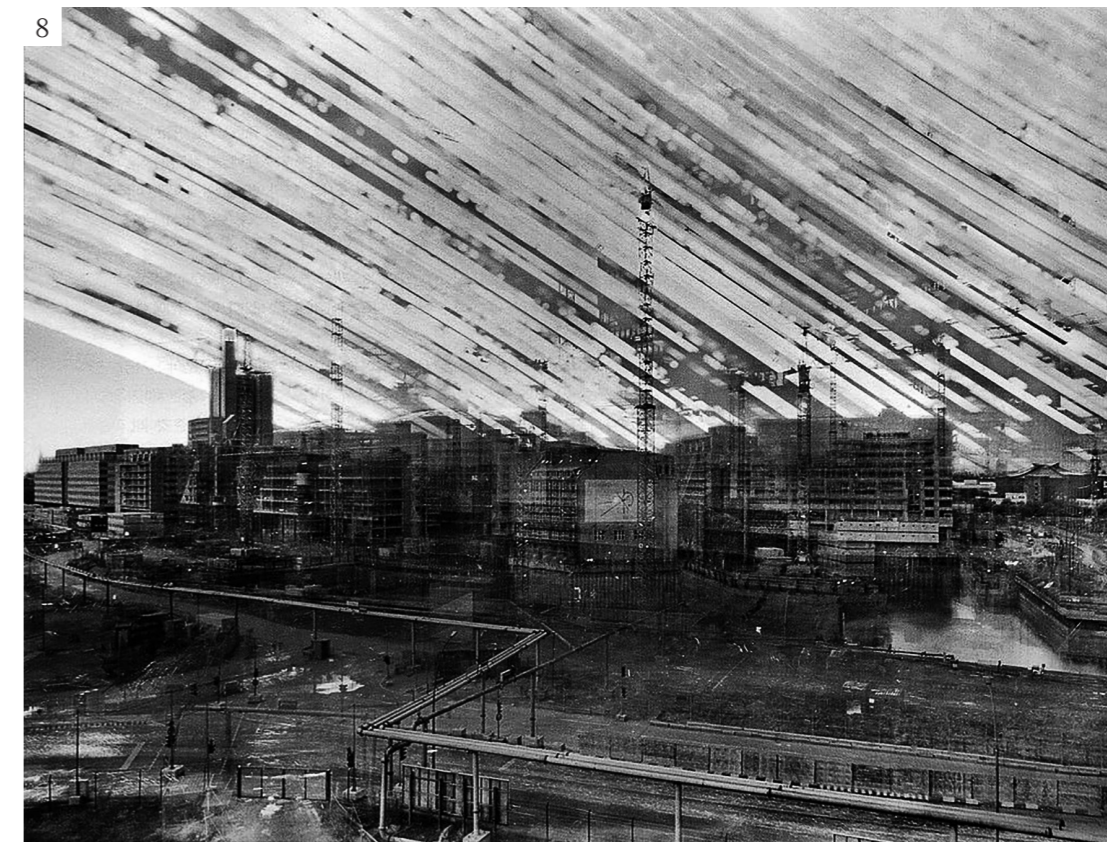


Figura 7
Michael Wesely, *The Museum of Modern Art, New York*, 9.8.2001 – 2.5.2003. Stampa alla gelatina d'argento. WESELY 2004, p. 35.

Figura 8
Michael Wesely, *Potzdamer Platz, Berlin*, 5.4.1997 – 3.6.1999. Stampa alla gelatina d'argento. WESELY 2004, p. 59.

photographed buildings, the not yet clear image of architecture, when it still represented an idea not yet realized.

5. Michael Wesely (Munich, 1963), *Open Shutter*

Michael Wesely is a German photographer who lives and works in Berlin. He is known for his photographs of cities, architecture, landscapes and still-life, especially flowers, photographed with a special technique of very long exposure. Since the mid-Nineties, Wesely has been documenting urban development over time, capturing years of building projects in single frames. His technique involves the use of filters and diaphragm apertures extremely tiny to reduce the amount of light that strikes the film at very low sensitivity. This process allows him to create unique images capturing space and time, whose the result is always controllable within certain limits.

The photographs of the *Open Shutter* project document the Museum of Modern Art in New York, from its demolition in 2001 until its complete reconstruction in 2004. Wesely used eight cameras positioned at four different observation points, leaving the shutter open for 34 months (fig. 7). The pictures represent a journey through time within photography field and architectural representation at once. A single photograph through the set of overlapping lines reveals slowly disappearing architectures, and the emerging ones that gradually take shape. The photographs, showing the changing scene, tell the passage of time. Photography becomes the synthesis of what happened during a very long time that it would never be possible to associate it with a photograph.

In the interview in the introduction the author declares: “Only reflecting on the relationship between time and space perception could be seized. Otherwise, no real perception is possible. Life becomes so fast that you miss the details that need more time to be appreciated. And some people can’t really imagine that you can exhibit for a long time. It is about the mental structure of the person who is looking at the image. [...] Some things are invisible for physical reasons – they occur too slowly or

too quickly to be seen, but other things remain invisible because it would be inappropriate to look too long: an invasion of someone else’s privacy. In my work I show people things that are usually almost invisible because they are too slow to be noticed. Of course, this way of taking photographs is, in a sense, also talking about the decisive moment”¹⁴.

Wesely will address the reconstruction of Potsdamer Platz and the Leipziger Platz in Berlin, implementing the same operation with a maximum exposure time of 14 months (fig. 8).

6. Final considerations

Photography is certainly one of the most important inventions in human history. It is a tool that allows us to travel in time, making us return to the scene of events and to the places recorded by light. For almost two hundred years, man can not only read, but also see the trace of his past and photographs are an extraordinary language to convey not only information, but also emotions.

At the press of the shutter button, each photographer creates a gap in time at the very moment when, what will be contained in it, can be entrusted to eternity. Photography is therefore a language characterized by a dense history, since its inception in close relation with the technical evolution, which conditions, in addition to the talent of its best interpreters, the language and determines new expressive possibilities. It is precisely this closeness between the technical means and the expressive potential that makes up a considerable part of its fascination. The control of light, through the exposure of photosensitive materials, has always characterized its language, differentiating it from that of painting and drawing.

That light becomes information, generates emotion, is relationship; what is recorded in the time of photography (exposure) thus transcends, effectively, the boundaries of space and time. That it has been ‘conditioned’ by the search for a technique to ‘furtively freeze’ a unique and unrepeatable moment, or that the task of conceptually relating to the time factor is left to long exposures, photography has always found in architecture, in the city and in the landscape inexhaustible sources of inspiration.

14. From the interview by Sarah Hermanson Meistera to Michel Wesely, in WESELY 2004, p. 23.

14. Dall’intervista di Sarah Hermanson Meistera a Michel Wesely, in WESELY 2004, p. 23.

lavoro faccio vedere alla gente cose che di solito sono quasi invisibili perché troppo lente per essere notate. Naturalmente, questo modo di fare fotografie è, in un certo senso, parlare anche del momento decisivo»¹⁴.

Questa stessa operazione, Wesely la compirà anche nella ricostruzione di Potsdamer Platz e della Leipziger Platz a Berlino, con un tempo di esposizione massimo di 14 mesi (fig. 8).

6. Considerazioni conclusive

La fotografia è sicuramente una delle invenzioni più importanti nella storia dell’umanità. È uno strumento che ci permette di viaggiare nel tempo, a senso unico, perché ci fa ritornare sulla scena di avvenimenti e sui luoghi registrati dalla luce. Da quasi duecento anni, l’uomo può, non solo leggere, ma anche vedere la traccia del suo passato e le fotografie sono un linguaggio straordinario per trasmettere non solo informazioni, ma anche emozioni.

Alla pressione del pulsante di scatto, ogni fotografia crea un varco spazio temporale nel momento stesso in cui, ciò che in essa sarà contenuto, può essere affidato all’eternità. La

fotografia è inoltre un linguaggio caratterizzato da una storia densa, sin dai suoi esordi in stretta relazione con l’evoluzione tecnica, che ne ha condizionato, oltre al talento dei suoi migliori interpreti, il linguaggio e ne ha determinato nuove possibilità espressive. È proprio tale vicinanza tra mezzo tecnico e portato espressivo che costituisce una parte considerevole del suo fascino. Il controllo della luce, attraverso l’esposizione dei materiali fotosensibili, ha caratterizzato da sempre il suo linguaggio a servizio della rappresentazione del mondo, differenziandolo da quello della pittura e del disegno. Quella luce diventa informazione, genera emozione, è relazione; ciò che è registrato nel tempo della fotografia (esposizione) trascende in tal modo, effettivamente, i confini dello spazio e del tempo. Che sia stata “condizionata” dalla ricerca di una tecnica per poter “congelare furtivamente” un istante unico ed irripetibile, o che sia lasciato alle lunghe esposizioni il compito di relazionarsi concettualmente con il fattore tempo, la fotografia ha da sempre trovato nell’architettura, nella città e nel paesaggio fonti inesauribili di ispirazione.

References / Bibliografia

- AA.VV., 1985. *Paysages Photographiques. La Mission Photographique de la Datar. Travaux en Cours. 1984–1985*. Paris: Hazan, pp. 518.
- BASILICO, G., 2007. *Architetture, città, visioni*. Milano: Bruno Mondadori, pp. 166.
- CARTIER-BRESSON, H., 1952. *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster, pp. 165.
- FERRARA, M., 2018. Fotografia, città, paesaggio. In SORRENTINO, F. (cura), *Letture della città contemporanea. Lo sguardo di nove architetti sulla città. Raccolta di saggi*. Napoli: CLEAN Edizioni, pp. 81–94.
- FRIZOT, M., 1998. *New history of photography*. Köln: Konemann, pp. 775.
- GENTA, U., 2015. Hiroshi Sugimoto. In *Flash Art*. 320, marzo–aprile 2015. Disponibile da: <https://flash---art.it/article/hiroshi-sugimoto/> [visitato il 3 maggio 2019].
- HOLMES, O.W., 1859. The stereoscope and the stereograph. *The Atlantic Monthly*. June, 1959. Disponibile da: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> [visitato il 2 maggio 2019].
- MAGGIA, F., 2014. *Mimmo Jodice. Arcipelago del mondo antico*. Catalogo della mostra. Modena, Foro Boario, 12 settembre 2014 – 11 gennaio 2015, pp. 110.
- MONTIER, J.P., 1996. *Henri Cartier-Bresson. Lo zen e la fotografia*. Milano: Leonardo Arte, pp. 328.
- MORMORIO, D., 2011. *Catturare il tempo*. Roma: Postcart Edizioni, pp. 187.
- SUGIMOTO, H., 2016. *Theaters*. Bologna: Damiani, New York: Matsumoto, pp. 222.
- SUGIMOTO, H., 2008. *Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, pp. 160.
- VALTORTA, R., 2011. Mimmo Jodice Mediterraneo 1990-1995. In *Firenze Architettura*. 1, 2011, pp. 8–15.
- WESELY, M., 2004. *Open Shutter*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 80.

Printed in September 2019
Finito di stampare nel mese di Settembre 2019

digitaledigitale S.r.l. - Roma (Italy)