

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

ISBN: 978-88-99586-31-7

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



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

Le 'fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole tra propaganda politica e prospettiva naturale

**'Arthur Mole's 'Anamorphic Living Photographs.
Between Political Propaganda and Natural
Perspective'**

Alessio Bortot

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Ingegneria e Architettura
alessio.bortot@units.it



SALVATION

ZION

RIGHTEDUSNESS

TRUTH

WORD OF GOD

PEACE

anamorfosi
fotografie viventi
propaganda
Arthur Samuel Mole
Jan Dibbets

anamorphosis
living photographs
propaganda
Arthur Samuel Mole
Jan Dibbets

Il contributo si occupa in una prima parte dell'analisi di alcune scatti realizzati dal fotografo britannico Arthur Samuel Mole (1889-1983), naturalizzato statunitense, nel periodo della prima guerra mondiale. Le immagini vengono realizzate disponendo in spazi aperti, di norma campi militari, migliaia di persone a formare raffigurazioni in grande scala di simboli patriottici americani (la Statua della Libertà, il ritratto dell'allora presidente Thomas Wilson, l'aquila americana ecc.). Gli scatti avvenivano da un punto di vista prefissato dal fotografo sulla cima di una torre alta circa 25 m. dalla quale, grazie a un megafono, Mole allestiva il set disponendo le persone nel paesaggio. Vista la grande quantità di attori presenti nella scena, la figura inquadrata risultava fortemente distorta se non osservata dal punto di vista corretto – quello dello scatto – della prospettiva a quadro inclinato, tanto da poter essere definita un'immagine in anamorfosi. Grazie ad alcuni dati riportati negli archivi relativi alla fotografia intitolata *Human Statue of Liberty* è stata approssimata una ricostruzione in ambiente digitale della deformazione subita da tale soggetto proiettato nel paesaggio. Soggetti politici o religiosi deformati anamorficamente compaiono nel periodo barocco nel trattato *La Perspective Curieuse* di Jean François Niceron (1613-1646), mentre il frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes (1588-1679) raffigura il corpo del sovrano composto dai corpi dei suoi sudditi. Artisti più contemporanei, sebbene non interessati a immortalare soggetti di propaganda politica, hanno impiegato l'apparecchio fotografico per investigare le leggi percettive della visione proprio in relazione a immagini fortemente distorte, ma rettificata dal punto di vista dello scatto. L'olandese Jan Dibbets, considerato

The paper deals in the first part with the analysis of some shots taken by the British photographer Arthur Samuel Mole (1889-1983), a naturalized American, during the First World War. The images are made by arranging in open spaces, usually military camps, thousands of people to form large-scale representations of American patriotic symbols (the Statue of Liberty, the portrait of the President Thomas Wilson, the American eagle, etc.). The shots were taken from a point of view fixed by the photographer on the top of a tower about 25 mt. high from which, thanks to a megaphone, Mole organized the set by arranging the people in the landscape. Given the large number of actors present in the scene, the framed figure was strongly distorted if not observed from the correct point of view—that of the shot—of the tilted picture perspective, so much so that it could be defined as an image in anamorphosis. Thanks to some data reported in the archives relating to the photograph entitled *Human Statue of Liberty*, a reconstruction has been approximated in a digital environment of the deformation suffered by this subject projected into the landscape. Anamorphically deformed, political or religious subjects, appear in the Baroque period in Jean François Niceron's (1613-1646) treatise *La Perspective Curieuse*, while the frontispiece of Thomas Hobbes' (1588-1679) *Leviathan* depicts the body of the sovereign composed of the bodies of his subjects. Contemporary artists, although not interested in immortalizing subjects of political propaganda, have used the photographic apparatus to investigate the perceptive laws of vision precisely in relation to highly distorted images, but rectified from the point of view of the shot. The Dutchman Jan Dibbets, considered

uno dei principali esponenti dell'arte concettuale, nelle sue *Perspective Corrections*, fotografa forme geometriche elementari sospese nel paesaggio e distorte, con metodo geometrico, in funzione del loro raddrizzamento dal punto di osservazione corretto. Un altro artista contemporaneo, Felice Varini, nelle sue installazioni a scala urbana impiega un videoproiettore per proiettare figure sulle superfici architettoniche, deformate o scomposte solamente se viste da un punto di vista non coincidente con il centro di proiezione. Sebbene Varini non sia un fotografo è solito immortalare le sue opere sostituendo al proiettore la macchina fotografica e confrontando poi questo scatto con altri ottenuti da punti qualunque. Nelle conclusioni viene offerto un breve raffronto tra le opere di Mole e quelle di fotografi a lui contemporanei impegnati nel contesto europeo nella creazione di immagini satiriche o propagandistiche di regime, qui viene citata la tecnica del fotomontaggio come strumento per elevare l'immagine fotografica a opera d'arte e quindi non relegata a mero strumento di documentazione, un atteggiamento che forse ispirò le 'fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole.

one of the main exponents of conceptual art, in his *Perspective Corrections* photographs elementary geometric shapes suspended in the landscape and distorted, with a geometric method, in order to straighten them from the correct observation point. Another contemporary artist, Felice Varini, in his installations on an urban scale, uses a video projector to project figures onto the architectural surfaces, deformed or decomposed only if seen from a point of view other than that of the projector. Although Varini is not a photographer, he usually shoots his works by replacing the camera in the center of the projection and then comparing this shot with others obtained from any point. In the conclusions a brief comparison is offered between the works of Mole and those of contemporary photographers engaged in the European context in the creation of satirical or regime propaganda images, here the photomontage technique is mentioned as a tool for elevating photography to an art higher and therefore not relegated to a mere tool for faithfully recording reality, an attitude that perhaps inspired Arthur Mole's 'anamorphic living photographs'.

Le opere di Arthur Mole tra propaganda religiosa e politica

Arthur Samuel Mole (1889-1983) è stato un fotografo inglese naturalizzato statunitense. Mole immigrò con la famiglia negli Stati Uniti nel 1903 stabilendosi nella cittadina di Zion nell'Illinois. Qui iniziò la sua attività commerciale di fotografo. Nella cittadina conobbe colui che diverrà il suo assistente, il coreografo John Thomas (?-1947), entrambi erano infatti seguaci di John Alexander Dowie (1847-1907), il fondatore della *Christian catholic apostolic church*, una comunità utopica cristiana che aveva fatto di Zion la sua capitale spirituale. Mole è considerato l'inventore delle *living photographs*, fotografie performative di gruppo nelle quali migliaia di persone vengono disposte in ampi spazi aperti a formare una figura o emblema riconoscibile solamente dal centro di presa dell'immagine. La procedura per la realizzazione delle immagini prevedeva la costruzione di una torre alta circa 25 m. alla sommità della quale si sarebbe posizionato il fotografo; dopo aver tracciato su un vetro il profilo ridotto del soggetto da popolare (concepito per essere montato direttamente sul suo banco ottico in formato 27,9 × 35,5 cm), veniva inquadrata l'area e riportata la detta silhouette sul terreno grazie alle indicazioni date da Mole al suo assistente a terra attraverso un megafono. Il passaggio definitivo consisteva nel calcolo del numero di persone necessarie a popolare la figura e quindi nella loro disposizione all'interno del perimetro e, infine, nella scelta del colore dei loro abiti coerentemente ai cromatismi del simbolo prescelto. I primi soggetti fotografati erano di tipo religioso, a rafforzare quello spirito comunitario che animava la comunità di Zion, tra questi ricordiamo *The Cross and the Crown* (1913), *The living clock* (1915) o ancora *The Zion Shield* (1920), nella quale qualche migliaio di fedeli mettono in scena "un crociato spartano che offre un ritratto aggressivo della comunità religiosa, illustrando lo spirito combattivo e fanatico di Zion" (fig. 1) (Kaplan, 2001, p. 118).

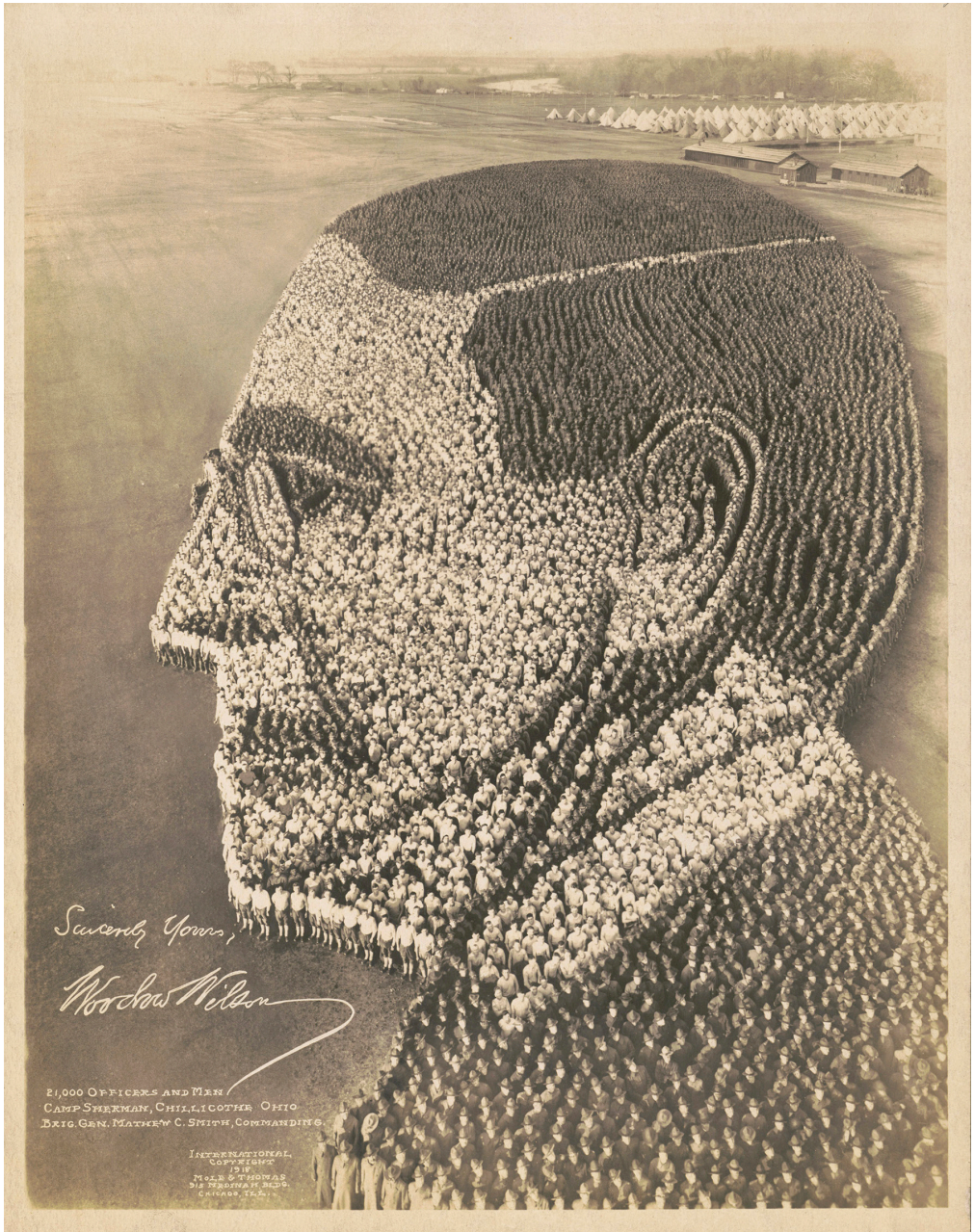
La celebrità del fotografo si accrebbe con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. È in quegli anni che nelle sue opere assistiamo al passaggio di interesse dai simboli della religiosità alle icone politiche dello spirito nazionalista americano. Mole e Thomas viaggiarono in numerosi campi militari americani e questa volta assemblarono le loro masse con soldati di terra e mare, impiegando anche una settimana per organizzare il set. I simboli patriottici

Fig. 1

Mole & Thomas,
The Zion Shield,
1920, stampa su carta
alla gelatina ai sali
d'argento.
Per gentile
concessione della
Chicago Historical
Society.

Fig. 2

Mole & Thomas,
Sincerely yours,
Woodrow Wilson,
1918, stampa su carta
alla gelatina ai sali
d'argento.
Per gentile
concessione della
Chicago Historical
Society.



Sincerely Yours,
Woodrow Wilson

21,000 OFFICERS AND MEN
CAMP SHERMAN, CHILLICOTHE, OHIO
BRIG. GEN. MATHEW C. SMITH, COMMANDING.

INTERNATIONAL
COPYRIGHT
BY
HOLT & THOMAS
312 N. DEARBORN ST.
CHICAGO, ILL.

immortalati sono ad esempio il ritratto dell'allora presidente Thomas Woodrow Wilson (1856-1924), Sincerely yours, Woodrow Wilson, costituita da 21000 soldati e eseguita a Camp Sherman nell'Ohio nel 1918 (fig. 2). Wilson simbolicamente svolgeva una funzione paterna rispetto alla nazione americana in quanto comandante in capo delle forze armate, nonché per il rispetto esercitato dall'ufficio esecutivo sull'opinione pubblica. In basso a sinistra compare una dedica e una firma svolazzante "Sinceramente vostro, Woodrow Wilson", quasi una sorta di dedica all'osservatore che fa del presidente la rassicurante rappresentazione di un ordine simbolico. A differenza di molte altre fotografie viventi di Mole di quegli anni, in questa sono inclusi sia uomini che donne in un mosaico progettato proprio per unire l'intera nazione nell'omaggiare il proprio condottiero e nell'affermare i vincoli della cittadinanza americana.

Questa operazione di estetizzazione della politica si fa ancora più ambiziosa, dal punto di vista delle forze in campo, nella foto intitolata *The Human U.S. Shield* (30.000 soldati, Camp Custer - Michigan 1918), (fig. 3). La più popolata delle immagini del fotografo britannico si presenta come una sorta di variante al simbolo della bandiera americana, già messa in scena e immortalata circa due anni prima nella *Living American Flag* (10.000 marinai, *Naval Training Station* a Great Lakes - Illinois 1917), (Stewart, 1996). La rappresentazione di uno scudo fatto di soldati americani evidenzia più che mai il bisogno di rassicurazione del popolo americano dopo un anno dall'entrata in guerra degli Stati Uniti, ma al contempo lascia trasparire anche un senso di insicurezza per un'eventuale disfatta. È nuovamente Louis Kaplan (2001) a far notare che la fotografia venne inclusa nell'esposizione *The Rhetoric of Persuasion* allestita presso il Museum of Modern Art di New York (26 aprile - 26 settembre 2000) come esempio di un'immagine di propaganda militare al servizio dello stato, al pari di quelle prodotte dai regimi sovietico e nazista.

The Human Statue of Liberty composta da 18.000 soldati e scattata a Camp Dodge - Des Moines nel 1918 (fig. 4) rappresentò probabilmente un simbolo particolarmente iconico dal punto di vista patriottico per un immigrato come Mole, tanto più in quel particolare momento della storia americana. Questo scatto venne realizzato appena sei anni prima dell'approvazione dell'*Immigration Restriction Act* (1924), in un momento in cui i termini 'naturalizzazione' e 'cittadinanza' animavano il dibattito

Fig. 3
Mole & Thomas, *The Human U.S. Shield*, 1918, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento.
Per gentile concessione della Chicago Historical Society.



THE HUMAN U.S. SHIELD
33RD INFANTRY AND MEN
CAMP CUSTER, BATTLE CREEK, MICH.
CAPT. HOWARD LANDACK COMMANDING.

© 1918
Holt & Thomas
217 East Grand Street
Chicago, Ill.

pubblico. È altresì significativo che questa foto sia stata scattata poco prima che i soldati fossero imbarcati per i combattimenti che stavano avvenendo in Francia (Schmitt, 2008), verrebbe infatti da pensare che l'aggregare le masse di persone rappresentasse un atto performativo di per sé, volto a rafforzare lo spirito di gruppo delle truppe, al di là dello scatto finale destinato al grande pubblico. Tra le molte altre *living photograph* di Mole e Thomas che si potrebbero citare, va probabilmente ricordata quella forse più perturbante, la *Machine Gun Insigna* (Camp Hancock – Augusta, 1918), nella quale, oltre a 22.500 tra ufficiali e soldati, fanno mostra di sé anche 600 mitragliatrici a formare proprio l'immagine di un'enorme *machine gun* sovrastata dall'aquila americana. Molti dei soggetti sono ritratti a pancia in giù nell'atto di sparare e tutti i corpi nel loro complesso diventano ingranaggi della macchina da guerra statunitense.

Mole e Thomas vendettero i loro scatti in quegli stessi anni, offrendole in primis ai soldati che avevano posato per la loro realizzazione; questa che a prima vista può sembrare un'operazione di tipo commerciale si rivelò in realtà un'opera di beneficenza dato che il ricavato venne donato patriotticamente alle famiglie dei soldati stessi. Il punto di vista così elevato scelto dal fotografo fa di questi scatti non soltanto un'originale operazione fotografica, ma anche un'opera di *Land Art* apprezzabile nella sua contingenza solamente dall'occhio di Mole. Simbolicamente però, coerentemente con un certo credo religioso americano, quel guardare dell'alto simboli patriottici distesi sul territorio potrebbe anche rappresentare una sorta di sguardo divino, a tutela e supporto della nazione nel difficile periodo della guerra. Quello sguardo inoltre è il solo in grado di mostrare il simbolo non deformato, rappresenta quindi la verità poiché scostandosi da quel punto privilegiato il simbolo sarebbe apparso sempre più deformato, fino a risultare del tutto incomprensibile. La tradizione delle fotografie di insegne militari viventi in ambito americano si è alimentata negli stessi anni anche delle opere di Eugene Omar Goldbeck (1892-1986), autore tra l'altro di panorami in grande formato. In epoca contemporanea persiste ancora la spettacolarizzazione patriottica delle masse attraverso le grandi parate militari e, più in generale, la 'fotografia vivente' continua ad attrarre artisti contemporanei come Spencer Tunick, sebbene con finalità del tutto diverse. In effetti al di là dei fini propagandistici o meno di tali immagini c'è chi ha paragonato quei gruppi di persone a delle sorte di *pixel* umani [1].

Fig. 4

A. Mole, *The Human Statue of Liberty*, 1918, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento. Per gentile concessione della Chicago Historical Society.



©
MOLR & THOMAS
915 MEDINAH BLDG.
CHICAGO, ILL.

HUMAN STATUE OF LIBERTY
13,000 OFFICERS AND MEN
AT
CAMP DODGE, DES MOINES IA.
COL. WM. NEWMAN, COMMANDING
COL. RUSH S. WELLS, DIRECTING.

Cenni storici sui soggetti politici e religiosi nelle raffigurazioni anamorfiche

Dal punto di vista geometrico si tratta di immagini prospettiche a quadro inclinato dall'alto verso basso, talmente distorte da poter essere definite anamorfiche. Dalle poche fonti non emerge questa consapevolezza proiettiva da parte di Mole che, come ricordato in apertura, utilizzava un sistema empirico, o meglio ottico, per ottenere i suoi scatti. Della prospettiva a volo d'uccello della 'Statua della Libertà vivente' però si conosce con sufficiente precisione la porzione di terreno occupata dalla massa di 18.000 persone (circa 2000 a comporre il corpo e le restanti 16.000 per il resto della figura), corrispondente a 376 m. circa dalla cima della fiaccola fino alla base; ipotizzando invariata l'altezza della torre (25 m) è stato possibile approssimare in ambiente digitale il medesimo soggetto deformato, come se fosse stato visibile dal cielo, da un punto improprio infinitamente lontano e con direzione ortogonale al terreno (fig. 5). In primis è stato fissato il punto di vista della camera virtuale all'altezza della torre e quindi si è ritracciata la silhouette della figura non deformata – il profilo della statua vettorializzato – a simulare il contorno del simbolo disegnato sui vetrini impiegati da mole; tali vettori sono stati posti su un piano inclinato ortogonale al raggio principale della camera e quindi scalati osservandoli dal punto di vista e tenendo conto della misura di ingombro della figura riportata come riferimento sul geometrale (fig. 6). A questo punto la silhouette è stata 'estrusa verso un punto' – il punto di vista della camera – formando così un conoide visivo le cui superfici sono state successivamente estese fino a intersecare il piano orizzontale. Il passaggio definitivo ha previsto di intersecare il conoide con il geometrale tanto da ottenere l'immagine deformata, ma rettificata se osservata dalla camera virtuale, un risultato analogo a quello ottenuto da Mole sui terreni dei campi militari americani. Questa piccola ricostruzione dà anche contezza di quanto esiguo sia il numero di persone in primo piano a formare il basamento (dalla foto se ne contano 17 nella prima fila), rispetto a quello necessario per comporre la fiaccola, l'esercizio ha permesso inoltre di approssimare l'area occupata dalla massa di soldati pari a 3.700 mq circa.

Il processo ricostruttivo descritto è stato ispirato da un'illustrazione seicentesca (fig. 7) tratta dal più celebre tra i trattati antichi

Fig. 5

Ricostruzione di come sarebbe apparsa *The Human Statue of Liberty* se osservata da un punto di vista infinitamente lontano e ortogonale al terreno, elaborazione grafica di A. Bortot.

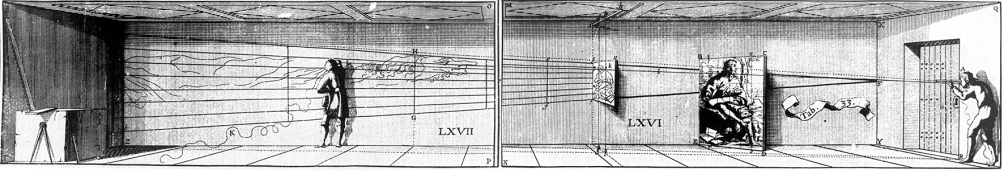
Fig. 6

Schema esplicativo del processo geometrico proiettivo che ha permesso di ricostruire l'immagine deformata della *The Human Statue of Liberty*, elaborazione grafica di A. Bortot.

dedicati alle deformazioni anamorfiche: *La Perspective Curieuse* di Jean François Nicéron (1613-1646), (Niceron, 1939). La tavola del Frate Minimo può suggestivamente far intuire quanto sviluppato in ambiente digitale, nel testo di Nicéron è funzionale alla descrizione del metodo impiegato per la realizzazione del ritratto anamorfo del San Giovanni Evangelista sull'Isola di Patmos (1639-1640) dipinto in una delle pareti del corridoio al piano nobile nel convento della Santissima Trinità dei Monti. Al di là della consapevolezza di Mole del potere deformativo delle immagini anamorfiche, possiamo osservare come, nel corso della storia, soggetti politici o religiosi siano stati i protagonisti delle così dette 'prospettive curiose'. Viene da chiedersi, ad esempio, se il fotografo inglese avesse mai visto il frontespizio del *Leviatano* del suo connazionale Thomas Hobbes (1588-1679), (Hobbes, 1651), nel quale il corpo del 'giusto sovrano' è composto da una moltitudine di sudditi (fig. 8), a sottolineare come un buon governo non possa che essere incarnato dall'individualità dei suoi cittadini fedeli. La scelta di Hobbes probabilmente non fu casuale visti i suoi interessi per l'ottica (scriverà due trattati sul tema [2]) e il suo esilio forzato per ragioni politiche a Parigi (1640-1651), presso il convento di Place Royale, dove conobbe Marin Mersenne (1588-1648) e Jean François Nicéron. Presso il convento francese Nicéron aveva realizzato due ritratti anamorfici raffiguranti San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena nella grotta della Saint-Baume, ma anche un gioco diottrico con monocolo provvisto di lente prismatica che permetteva, inquadrando un quadro con raffigurati i ritratti di alcuni sultani ottomani, di vedere invece il mezzo busto del *cristianissimo Luigi XIII* composto da porzioni rifratte degli 'infedeli' presenti sulla tela stessa. Una descrizione accurata dell'apparato, sia dal punto di vista testuale che grafico, viene fornita dallo stesso Nicéron nel IV libro della sua *Perspective Curieuse* dedicato proprio alle anamorfosi diottriche, ovvero quelle realizzate attraverso l'impiego di lenti. Secondo la studiosa François Siguret il significato del gioco potrebbe essere riassunto in una frase: "ci vogliono ben 12 teste di regnanti turchi per fare quella del Re di Francia" (Siguret, 1993, pp. 189-217). In questa chiave interpretativa il gioco avrebbe allora un valore rassicurante se consideriamo la pressione esercitata dagli ottomani sui confini europei per l'affermazione di un potere sia politico che religioso. L'apparato potrebbe anche mostrare, attraverso gli strumenti

Fig. 7
J. F. Nicéron,
Thaumaturgus
opticus, Parigi 1646.
Liber secundus,
Propositio undecima,
Tav. 33.

Fig. 8
T. Hobbes, *Leviathan*
or *The Matter,*
Forme and Power of
a Common Wealth
Ecclesiastical and Civil,
1651, dettaglio del
frontespizio.



dell'ottica, il confronto tra le situazioni politiche della Francia e dell'Impero Ottomano di quel periodo, la prima impegnata nell'accertamento del potere monarchico a opera di Luigi XIII, il secondo frammentato nei vari sultanati. Nel medesimo IV libro il Frate Minimo offre un ulteriore esempio di gioco rifrattivo che prevede necessariamente un nuovo quadro – raffigurante i ritratti a mezzo busto di quattordici padri della chiesa disposti a raggiera attorno al ritratto di Cristo – nonché una nuova lente prismatica che opportunamente montata sul monocolo avrebbe in questo caso rivelato l'effigie del Cardinale Maffeo Barberini, al secolo Papa Urbano VIII. Non più un tema politico dunque, bensì uno religioso, questa volta finalizzato alla celebrazione dell'allora pontefice che durante la sua carica si distinse nella tutela della chiesa di Roma all'interno del complesso panorama Europeo caratterizzato da conflitti politici, ma anche da contrasti tra cattolici e protestanti [3]. Politica e religione dunque sono i temi dei giochi niceroniani, mentre nelle opere di Mole i medesimi ambiti sociali divengono oggetto di esplicita propaganda nazionalista.

Il gioco e il potere unificativo della sua lente dovette ispirare non poco il filosofo Hobbes, tanto da indurlo a descriverne il funzionamento in una lettera datata 1651 e scritta in risposta alla prefazione dell'opera *Gondibert* di Sir William Davenant (1606-1668):

Penso abbiate visto un particolare tipo di prospettiva, nelle quale, colui che guarda attraverso un piccolo tubo cavo, un quadro contenente diverse figure, non ne vede nessuna di quelle dipinte, ma un'altra persona fatta delle loro parti, converse all'occhio grazie al taglio artificiale della lente. (Gladish, 1971, p. 55)

Giorgio Agamben, nella suo tentativo di decifrazione degli 'enigmi' presenti nel frontespizio del *Leviatano* e sulla scia di una ricerca già condotta da Noel Malcom (Malcom, 2002), sostiene come l'unificazione di tutti i cittadini in un'unica persona (il sovrano che tiene in una mano una pastorale e nell'altra una spada, simboli rispettivamente del potere religioso e politico), non sia altro che una sorta di illusione prospettica, in altre parole la rappresentazione politica è solo una rappresentazione ottica (Agamben, 2019, p. 50).

Fig. 9
John Heartfield,
*Attrezzo nelle mani
di Dio? Giocattolo in
quelle di Thyssen!*, dal
*Giornale illustrato
dei Lavoratori*, n. 31,
1933 (particolare).
© The Heartfield
Community of Heirs.
All Right Reserved /
VG Bild-Kunst, Bonn
2020. Akademie der
Künste, Berlino.

V. b. b. - Erscheint wöchentlich einmal. - Preis: 1,60 Kč, 30 Gr., 1,25 Frs.,
30 Rp., 20 Pfg., 10 Cts. - Jahrgang XII. - Nr. 31. - 10. August 1933.

ATZ.



Le *Perspective Correction* di Jan Dibbets

L'idea di sfruttare il dispositivo fotografico per distorsioni o correzioni prospettiche, spesso volte realizzate in spazi aperti, riporta a un altro importante artista contemporaneo, Jan Dibbets. Formatosi in ambiente olandese proseguì gli studi a Londra presso la *Saint Martin's School of Art* interessandosi inizialmente soprattutto alla pittura e coltivando una profonda passione per Piet Mondrian. Fu proprio in Inghilterra che conobbe e venne influenzato dai giovani artisti Barry Flanagan (1941-2009) e Richard Long, impegnati come noto in ricerche artistiche ascrivibili nel filone della *Land Art*. Le sue opere vengono invece inquadrare nell'alveo dell'arte concettuale o minimalista, confrontandosi con i limiti della percezione visiva e facendo di questi una fonte d'ispirazione, all'interno di una tradizione che da Mondrian discende fino alle raffigurazioni prospettiche di interni e paesaggi olandesi. Nel contesto di questo scritto interessano soprattutto i lavori che mettono in gioco una tensione tra visione e illusione, in particolare la serie di scatti titolati *Perspective Correction* realizzati a partire dal 1967 e fino al 1970 circa. Un pomeriggio di settembre di quegli anni Dibbets ritagliò e asportò una zolla di forma trapezoidale dal manto erboso del giardino della sorella e successivamente la fotografò con un'angolazione tale da farla apparire rettangolare nell'immagine. Dal punto di vista prospettico il processo di allestimento del soggetto è del tutto analogo a quello adottato da Arthur Mole sebbene in scala ridotta e privo delle masse di figure umane. Paragonato a Mole però, il fotografo olandese si dimostra più consapevole dal punto di vista geometrico-proiettivo: la fotografia scattata *en plein air* con la figura geometrica rettificata è infatti accompagnata da un disegno tecnico quotato e in parte a mano libera, quale elemento integrante dell'opera, dove si legge uno studio prospettico preliminare *site specific* che fissa il punto di osservazione e quindi l'immagine deformata che verrà rettificata grazie allo strumento fotografico [5]. In altri scatti, ambientati sempre in giardini, le figure geometriche vengono più semplicemente delineate sul terreno attraverso corde bianche, successivamente altre fotografie della serie delle *correzioni prospettiche* saranno realizzate nello studio dello stesso Dibbets, mostrando una stanza spoglia con una grande finestra sulla parete di fondo (elemento caro alla pittura nord europea) e un quadrato perfetto tracciato sul muro laterale, elemento

deformato nella realtà in funzione della sua ricostruzione ottica [6].

Con questa serie di opere l'artista olandese sembra in qualche modo volersi inserire in un filone di ricerche sull'immagine prospettica avviato a partire dal Rinascimento. Se nella tradizione sud europea i pittori eseguivano le loro opere in prospettiva con costruzioni geometriche, in nord Europa si predilesse un approccio più pragmatico (si pensi ad esempio alle 'macchine prospettiche' dureriane) impiegante spesso volte dispositivi ottici come le camere oscure, come riscontrabile nelle opere di Rembrandt (1606-1669). Ciò che più interessa Dibbets è lo strumento fotografico come dispositivo ottico capace di investigare il rapporto tra oggetto percepito e oggetto reale. Fosco Lucarelli in riferimento agli scatti di Dibbets sottolinea come questi

affrontano i temi dell'illusione nell'arte e nella fotografia, il divario tra percezione (ciò che l'occhio vede) e rappresentazione (ciò che vede la macchina fotografica), la natura dell'oggetto d'arte e il ruolo della fotografia: da mezzo passivo utilizzato dai Land Artists per aver documentato atti effimeri, a strumento attivo attraverso il quale interrogare la costruzione intellettuale dello spazio, tema che ha dominato l'arte occidentale fin dal Rinascimento. [7]

Le *Perspective Correction* mettono in scena un cortocircuito visivo, lavorando proprio ai limiti della percezione

la Perspective Correction fotografica è anche un frammento di percezione, e in quanto tale serve come componente nella costruzione e ricostruzione dei procedimenti percettivi. (Fuchs, 1981, p. 62)

Dibbets vide nello strumento fotografico (*l'oculus artificialis*) il medio ideale per testare tali procedimenti, si direbbe più efficiente della vista stessa dato che l'effetto illusionistico dell'immagine anamorfica, osservata dal punto corretto, offre la sua maggiore efficacia illusionistica se fotografata, data la monocularità comune allo strumento e alle costruzioni geometriche per ottenere immagini in prospettiva. Se ne fa esperienza, ad esempio, osservando sia dal vivo che fotografate le opere di un altro artista contemporaneo, Felice Varini, il quale da molti anni riporta immagini geometriche in grande scala in ambienti urbani,

monumenti o spazi interni, con potenti videoproiettori, usando le proiezioni luminose come tracce da sostituire poi con stencil per fissare i frammenti delle forme scomposte sulle superfici architettoniche o del paesaggio urbano. La visione diretta, stereoscopica come ovvio, delle installazioni dell'artista svizzero ha sempre un margine di imprecisione, soprattutto se confrontata con la fotografia che Varini scatta per ogni sua opera sostituendo al centro di proiezione la macchina fotografica e evidenziando di fatto il divario tra *oculus artificialis* e *oculus naturalis*.

Le fotografie a soggetto politico come forme di espressione artistica

Come già osservato Arthur Mole non sembra troppo consapevole del processo geometrico proiettivo sotteso alle sue megalomane fotografie, né tanto meno interessato, come Dibbets, a indagare i processi percettivi che ne caratterizzano la fruizione, sebbene ne avesse riconosciuto il forte impatto mediatico. In chiusura si vuole far cenno a un ulteriore orizzonte esegetico capace di inquadrare le sue composizioni in quel filone di opere fotografiche rappresentative di un desiderio di riconoscimento artistico, in seno a una diatriba che a partire dalle metà dell'ottocento aveva contrapposto pittori e fotografi e di cui il movimento pittorialista ne fu una manifestazione. All'interno di questa dinamica di emancipazione della fotografia dallo status di mero strumento documentativo, dalla parte opposta dell'oceano, si adottò il fotomontaggio come mezzo artistico per opere satiriche a sfondo politico, come osservabile nelle composizioni di John Heartfield (1891-1968).

Il fotomontaggio, più che una tecnica sembrò allora rappresentare una nuova, sebbene paradossale, ideologia della fotografia, e comunque la presa di coscienza di possibilità espressive strabilianti, data la capacità, implicita in queste immagini, di rendere realisticamente il sogno, la fantasia" afferma Italo Zanier. (2002, p. 290, 291)

Le opere di Heartfield, composte da frammenti di fotografie come in un rebus anamorfico niceroniano, ebbero una straordinaria

efficacia politica quali illustrazioni della rivista *A.I.Z. (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, un periodico nato per sostenere gli operai in sommossa nel quale Heartfield ridicolizzava i capi nazisti (fig. 11). In questa chiave interpretativa gli scatti di Mole 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.

Note

[1] Tomić Hughes, 2016.

[2] T. Hobbes è autore di tre trattati di ottica: il *Tractatus Opticus I*, composto prima del 1641 e pubblicato nel 1644 a Parigi da Marin Marsenne all'interno della sua opera *Universae geometriae synopsis*; il *Tractatus Opticus II* del 1644 e *A Minute of the First Draught of the Optiques* del 1646, la cui traduzione latina costituisce la parte sull'ottica del *De Homine*. Per maggiori approfondimenti sui contributi di Hobbes alla scienza dell'ottica si consulti: Prins, 2006. Per un'interpretazione degli studi politici hobbesiani intesi come metafora dell'ottica si consulti: Camellone, 2019.

[3] Chi scrive si è in precedenza occupato dell'analisi completa dei giochi diottrici di Jean-François Niceron, si veda: Bortot, 2013.

[4] L'immagine descritta è visibile in: <<https://www.moma.org/collection/works/126545>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).

[5] <<https://www.moma.org/collection/works/173247>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).

[6] Citazione estratta da: <<https://socks-studio.com/2016/04/25/perspective-corrections-by-jan-dibbets-1967-1969/>> Lucarelli, 2016.

Bibliografia

- Agamben, G. (2019). *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer, II, 2*. Bollati Boringhieri.
- Bortot, A. (2013). Dove lo sguardo si ricompone e s'acquieta, immaginario scientifico e contestualità storica nei giochi ottici di Jean François Niceron. In A. De Rosa (Ed.), *Jean François Niceron. Prospettiva, Catottrica e Magia artificiale* (pp. 124-151). Aracne.
- Camellone, M. F. (2019). Il potere della visione. Il *De Homine* di Hobbes tra ottica e scienza politica. *Scienza & Politica*, 60, 61-77.

- Fuchs, R. H. (2014). L'occhio in cornice e senza. In M. Beccaria (Ed.), *Jan Dibbets. Un'altra fotografia Another Photography (50-87)*. Silvana Editoriale.
- Gladish, D. F. (1971). Answer to sir William Davenant's Preface before Gondibert. In D. F. Gladish (Ed.). Sir William Davenant's. Gondibert (p. 55). Clarendon Press.
- Kaplan, L. (2001). A Patriotic Mole: A Living Photograph. *CR: The New Centennial Review*, 1(1), 107-139.
- Malcom, N. (2002). *Aspects of Hobbes*. Oxford University Press.
- Prins, J. (2006). Hobbes on light and vision. In T. Sorell (Ed.), *The Cambridge Companion to Hobbes* (pp. 129-156). Cambridge University Press.
- Schmitt, K. (2008). Patriotic poses: "Living Photographs" from Mole & Thomas. *Defense Transportation Journal*, 64(2), 12-14.
- Signet, F. (1993). *L'oeil surpris. Perception et représentation dal la 1ère moitié du XVIIe siècle*, Klincksieck.
- Stewart, D. (1996). How many sailors does it take to make an American flag?. *Smithsonian Magazine*, 58-63.
- Zanier, I. (2002). *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*. Carocci.
- Tomić Hughes D. (2016, 18 January). Pixel People: Incredible Images Formed by Thousands of Humans (and Welcome to 2016!). Yellowtrace. <<https://www.yellowtrace.com.au/pixel-people-incredible-images-formed-by-thousands-of-humans/>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).
- Lucarelli, F. (2016, 25 April). Perspective Corrections, by Jan Dibbets (1967-1969). Socks. <<https://socks-studio.com/2016/04/25/perspective-corrections-by-jan-dibbets-1967-1969/>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).

Fonti delle immagini

- Fig. 1: <<https://alchetron.com/Arthur-Mole#arthur-mole-71205fe4-3313-4f70-bc60-83770ed2b6f-resize-750.jpeg>> (ultimo accesso 26 settembre 2023).
- Fig. 2: <https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Mole#/media/File:Sincerely_yours,_Woodrow_Wilson_21,000_officers_and_men,_Camp_Sherman,_Chillicothe,_Ohio,_Brig._Gen._Mathew_C._Smith,_commanding_-_Mole_&_Thomas,_915_Medinah_Bldg.,_Chicago,_Ill._LCCN2002699751.jpg> (ultimo accesso il 26/09/2023).
- Fig. 3: <https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Mole#/media/File:The_Human_U.S._Shield.jpg> (ultimo accesso il 26/09/2023)
- Fig. 4: <https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Mole#/media/File:Human_Statue_of_Liberty;_18,000_officers_and_men_at_Camp_Dodge,_Des>

Moines,_Ia.;_Col._Wm._Newman,_commanding;_Col._Rush_S._
Wells,_directing_LCCN2002699754.jpg> (ultimo accesso il 26/09/2023)

Fig. 5: Rielaborazione grafica dell'autore

Fig. 6: Rielaborazione grafica dell'autore

Fig. 7: Immagine tratta da: Niceron, J. F. (1646). *Thaumaturgus opticus*, Parigi. Liber secundus, Propositio undecima, Tav. 33. Ches Pierre Billaine.

Fig. 8: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Leviatano_\(Hobbes\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Leviatano_(Hobbes))> (ultimo accesso il 26/09/2023)

Fig. 9: <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/john-heartfield-il-dinamitardo/133662.html>> (ultimo accesso il 26/09/2023)