Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)

in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

LA POLAROID E I RITRATTI D'AUTORE

Relatore
Ch. Prof. Riccardo Zipoli

Correlatore
Ch. Prof. Daniele Goldoni

Laureanda
Alice Peschiutta
Matricola 803211

Anno Accademico
2012 / 2013

Introduzione **2**

1. Polaroid: la rivoluzione della fotografia istantanea **5**

1.1. Edwin H. Land e la nascita della Polaroid 5

1.2. Fotocamere istantanee Polaroid: modelli e mercato 10

1.3. Le Collezioni Polaroid e la loro vendita all'asta 18

1.4. La rinascita di un sogno: The Impossible Project 24

1.5. Nuovi ponti tra digitale e analogico 27

2. Polaroid: mezzo d'espressione artistica **37**

2.1. Caratteri distintivi delle Polaroid: cornice, formato e unicità dell'opera 37

2.2. La fruizione e la ricezione delle Polaroid 40

2.3. La fotografia istantanea nei diversi generi fotografici 44

2.4. La Polaroid nell'arte contemporanea 59

3. Il fotoritratto **92**

3.1. Il ritratto in fotografia 92

3.2. Il ritratto nelle istantanee Polaroid 99

3.3. Icons e celebrità 106

3.4. Sperimentazioni creative: i ritratti manipolati 111

3.5. Il ritratto a mosaico 115

Conclusioni **153**

Bibliografia **156**

Appendice fotografica **164**

Introduzione

L'invenzione della Polaroid ha rivoluzionato il mondo della fotografia analogica introducendo un *medium* di espressione fotografica e artistica caratterizzato da un'innovativa istantaneità nella realizzazione dell'immagine. L'era della fotografia analogica, durata poco meno di cent'anni, fu segnata da numerose scoperte quasi tutte miranti a velocizzare il procedimento con cui si potevano ottenere le immagini. La velocità era la parola d'ordine in campo fotografico e le invenzioni più significative erano tutte improntate su di essa: avanzare, esporre o sviluppare la pellicola più rapidamente erano considerate le conquiste fondamentali al fine dello sviluppo e del miglioramento di questa tecnica. La Polaroid seppe dunque fornire una risposta di grande impatto a tali necessità grazie alla possibilità di visualizzare e ottenere immediatamente le fotografie in qualità di oggetti concreti e materiali.

Nell'era del digitale l'istantaneità della registrazione e della visualizzazione delle immagini ha rivoluzionato nuovamente il mondo della fotografia. Tuttavia le immagini digitali generalmente esistono solo in qualità di codice binario composto da zeri e uno all'interno di un dispositivo d'archiviazione: il supporto materiale nelle fotografie digitali è diventato superfluo, esse non esistono concretamente, ma solo potenzialmente, pochissimi scatti sono infatti destinati alla stampa.

Le principali caratteristiche che hanno spinto alcuni tra i più grandi maestri della fotografia a cimentarsi con la Polaroid sono: la qualità materica tipica delle istantanee − data dalla particolare emulsione di sviluppo dalla quale ha origine l'immagine − l'unicità della copia fotografica dovuta all'assenza di negativo, le peculiarità legate agli accesi cromatismi e soprattutto l'istantaneità nell'ottenere la fotografia finale. L'inventore della Polaroid, lo scienziato Edwin Land, si concentrò da subito sull'ideazione di un apparecchio fotografico che non fosse destinato solo al mercato dilettantistico, ma mirasse a produrre delle stampe di grande qualità e fosse perciò un *medium* adatto anche alle ricerche fotografiche dei più celebri maestri. Per tale ragione, chiese al fotografo Ansel Adams di diventare consulente della Polaroid, al fine di fornire consigli utili a livello artistico, tesi a migliorare la qualità delle macchine fotografiche e delle pellicole Polaroid. Propugnando dunque un concetto di fotografia inteso come forma artistica, la Polaroid creò un progetto chiamato Artist Support Program, votato a incrementare i rapporti con gli artisti interessati alla fotografia istantanea, fornendo loro gratuitamente pellicole e apparecchi fotografici e chiedendo in cambio una o più stampe che sarebbero andate a costituire il *corpus* delle Collezioni Polaroid.

L'obiettivo di questa tesi è di fornire una dimostrazione del valore estetico-artistico di questa tecnica fotografica rivoluzionaria, focalizzando l'attenzione sullo studio del linguaggio espressivo della Polaroid, condotto attraverso l'analisi delle sperimentazioni artistiche dei più celebri fotografi

che hanno scelto di utilizzare tale *medium* nel corso della loro carriera. L'articolazione della tesi mette in luce le peculiarità riscontrabili nella ritrattistica eseguita mediante fotocamere Polaroid, proponendosi di illustrare quali siano i caratteri salienti che hanno contribuito a caratterizzare l'iconografia del ritratto nella fotografia istantanea, ambito d'indagine privilegiato e maggiormente affrontato nella produzione globale di Polaroid.

La trattazione si apre con una panoramica storica della nascita e dello sviluppo dell'azienda Polaroid, per poi passare in rassegna i diversi modelli di apparecchi fotografici istantanei prodotti nella seconda metà del Novecento. In seguito viene illustrata la vicenda della vendita all'asta di parte delle Collezioni Polaroid finalizzata a risanare i debiti causati da due bancarotte successive, prima nel 2001 e poi nel 2009, che hanno condotto la Polaroid a una crisi generale, causata principalmente dalla rivoluzione del digitale, per cui si è decisa l'interruzione della produzione di apparecchi fotografici e pellicole istantanee. Gli ultimi due paragrafi del primo capitolo illustrano quali sono state le reazioni alla decisione di interrompere la produzione: da un lato una nuova società, l'Impossible Project, ha raccolto la sfida di reinventare le pellicole istantanee per accontentare un ristretto gruppo di nostalgici legati a tali immagini, dall'altro la Polaroid sta mirando a creare dei prodotti innovativi che fondano insieme i vantaggi della fotografia analogica e di quella digitale, prestando una particolare attenzione anche alle nuove tendenze nel campo della *social digital photography*.

Il secondo capitolo analizza più nel dettaglio le peculiarità delle fotografie Polaroid quali la cornice, il formato quadrato e l'unicità delle istantanee che sono nella maggior parte dei casi dei positivi diretti, impossibili da riprodurre in più esemplari identici poiché privi di negativo. L'immediatezza risulta un elemento fondamentale e caratterizzante sia nella decisione di utilizzare la Polaroid sia nella modalità di fruizione di tali fotografie. In seguito vengono prese in esame le varie istantanee d'autore, cercando di mettere in risalto le motivazioni per cui è stato usato tale *medium* nei diversi generi fotografici e nel mondo dell'arte contemporanea.

Infine il terzo capitolo è teso ad approfondire il fotoritratto, ambito nel quale vi sono i più numerosi esempi di fotografie legate a questa tecnica. La Polaroid divenne infatti un *medium* di massa proprio grazie alla ritrattistica, genere nel quale le istantanee presentano uno stile peculiare dovuto in parte anche alle caratteristiche tecniche dell'apparecchio fotografico. Il rapporto di collaborazione e condivisione che si instaurò tra modello e fotografo grazie all'istantaneità della visualizzazione dei risultati, fu sicuramente innovativo. La curiosità umana spinge ad essere ansiosi e desiderosi di scoprire immediatamente il proprio volto ogni qualvolta questo venga immortalato in una fotografia. L'attesa di constatare com'è la nostra immagine "pubblica" percepita dal fotografo e dagli altri diviene incombente: ecco dunque che il grande potenziale della Polaroid fu proprio quello

di offrire − per la prima volta nell'era dell'analogico − la possibilità di rivedersi in modo immediato. Negli ultimi due paragrafi vengono analizzate particolari tecniche di ritratto suggerite dalle possibilità insite nella struttura delle Polaroid: la manipolazione dei ritratti grazie a particolari tecniche rese possibili dall'emulsione da cui emerge la fotografia e le composizioni di ritratti a mosaico eseguiti tramite l'assemblaggio di più istantanee.

In questa sede si è tentato quindi di fornire un approfondimento specifico su questa particolare tecnica fotografica che, nonostante abbia segnato la fotografia del XX secolo, non è ancora stata presa in esame in modo specifico prima d'ora. Inoltre si è cercato di illustrare il valore estetico-artistico delle istantanee che vengono catalogate spesso esclusivamente come fotografie caratterizzate da scarsa definizione e da limitata qualità tecnica. Non vi è nessuna opera critica che affronti globalmente e approfonditamente la complessità delle Polaroid dal punto di vista estetico-artistico e, infatti, per la redazione del seguente testo si è fatto principalmente riferimento ai cataloghi di specifiche mostre monografiche incentrate sulle istantanee scattate dai grandi maestri della fotografia tenutesi principalmente oltreoceano. Nel testo sono presenti i numeri di riferimento delle immagini inserite alla fine di ogni capitolo.

Capitolo 1
Polaroid: la rivoluzione della fotografia istantanea

1.1 Edwin H. Land e la nascita della Polaroid

L'invenzione della fotografia istantanea scaturì, come un lampo di luce, dalla mente fervida di uno scienziato visionario, Edwin Herbert Land (1909-1991). Lo spunto alla creazione di una fotografia a sviluppo istantaneo è legato a un aneddoto che vede protagonista la figlia Jennifer. Lei e il padre erano appena rincasati dopo una passeggiata a Santa Fe, durante le vacanze di Natale del 1943; passeggiando si erano divertiti a scattare fotografie, tra cui alcune che ritraevano Jennifer stessa. La curiosità e l'impazienza, tipiche di una bambina di tre anni, la spinsero a chiedere al padre: "Perché non posso vederle ora?". L'ingenua domanda mise in subbuglio la mente di Land. Non aveva una risposta, benché nella sua carriera avesse appreso diverse nozioni su come alterare e rimettere a posto le pellicole. In poco tempo arrivò a concepire l'idea di un processo fotografico a secco in un solo stadio. Tale progetto fotografico sarebbe diventato il campo di dominio incontrastato della società da lui fondata: la Polaroid. È come se tutti gli ambiti di sperimentazione e i prodotti ideati nell'arco di dieci anni dall'impresa, rappresentassero il preludio all'invenzione della fotografia immediata. Land aveva finalmente trovato il tanto agognato campo che avrebbe reso famoso il suo nome a livello scientifico[1].

Coltivava quest'ambizione già dall'età di diciassette anni, quando iniziò a scandagliare i vari ambiti scientifici con l'intento di trovare un settore che fosse interamente proprio. Tale processo di ricerca lo condusse a concentrarsi sui principi della luce e il modo in cui si trasmette, arrivando poi a identificare nella luce polarizzata l'occasione su cui puntare. L'intuizione lo colse mentre passeggiava per Broadway, dove il bagliore delle insegne luminose e dei fari delle automobili accecavano e mettevano a rischio la sicurezza stradale. Land intuì che la soluzione era la polarizzazione, che si sarebbe potuta ottenere mediante la creazione di uno schermo o di un filtro formato da cristalli inglobati in una sostanza trasparente, come il vetro o la plastica, che impedisse il passaggio di alcune frequenze luminose[2]. Nel corso dell' Ottocento altri scienziati si erano occupati di tale fenomeno; la polarizzazione veniva studiata attraverso dei prismi di calcite, materiale naturale, raro e costoso[3]. La sfida era dunque creare un polarizzatore artificiale[4]; quest'obiettivo fu

[1] Per maggiori informazioni si possono consultare i seguenti libri: WENSBERG PETER C., *Edwin H. Land e la Polaroid: la storia di un grande inventore e di un colosso industriale*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1989; BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.
[2] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., pp. 39-40.
[3] Tra questi scienziati vi sono Etienne-Louis Malus, Jean-Baptiste Biot e William Nicol. Cfr. WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 38.

sfiorato nel 1852 dal fisico inglese William Bird Herpath, che ottenne dei cristalli mescolando lo iodio con il sale di chinina. Tali cristalli restavano trasparenti alla luce finché non si incrociavano l'uno con l'altro, a un angolo di 90°[5]. Inizialmente Land, come Herpath, aveva tentato di produrre cristalli di iodio-chinina molto più grandi, ma ben presto si rese conto che la soluzione poteva trovarsi nella direzione opposta, ossia nella creazione di milioni di microscopici cristalli immersi in un mezzo trasparente e allineati in file grazie all'ausilio di un potente elettromagnete[6]. Poco tempo dopo, Land riuscì a ideare un modo per rivestire lo strato umido composto dai cristalli con un sottile foglio di plastica e allinearli stirando il foglio prima che la soluzione si asciugasse[7]. Aveva così creato il primo foglio polarizzatore, che brevettò nel 1929[8]. La versatilità di quest'invenzione appariva chiara nel momento in cui si sovrapponevano due di questi fogli, quando le fessure della graticola dei due filtri erano allineate la luce riusciva a passare attraverso, ma ruotando progressivamente uno dei due filtri la luce tendeva a estinguersi[9].

Per dedicarsi interamente a queste ricerche, Land aveva lasciato Harvard, dove si era iscritto nel 1921 con l'idea di diplomarsi in scienze. Nel 1929 riprese gli studi, consapevole che sarebbe stato in grado di implementare le sue ricerche, avendo già ottenuto buoni risultati. Seguì un corso sull'elettricità e l'elettromagnetismo tenuto da un assistente di nome George Wheelwright III. Nel 1932 Land presentò una relazione intitolata: "Un nuovo polarizzatore della luce nella forma di grande lastra sintetica"[10]. Wheelwright si rese conto dell'incredibile scoperta del suo studente e così gli propose di lasciare Harvard per fondare insieme una società. Nel 1932 i laboratori Land-Wheelwright erano entrati in affari. Land doveva trovare ora degli utilizzi commerciali per far fruttare la sua invenzione; un ottimo impiego risiedeva nella possibilità di applicare i polarizzatori ai fari e ai parabrezza delle automobili al fine di limitarne il bagliore[11]. Per portare avanti questo progetto era necessario un contratto che procurasse una maggiore stabilità economico-finanziaria alla Land-Wheelwright e l'occasione arrivò quando la Eastman Kodak[12] fece un ordine da 10.000 dollari in filtri polarizzanti per macchine fotografiche. Tali filtri servivano a migliorare la resa delle

[4] Un polarizzatore è un tipo di filtro che, grazie a una matrice composta da milioni di minuscoli cristalli di iodio allineati, fa vibrare tutte le onde luminose su un solo piano. Tale struttura permette unicamente il passaggio dei raggi che si allineano alle fessure tra le varie componenti del reticolo ed elimina così il bagliore causato dalle onde di luce che normalmente vibrano in ogni direzione. Cfr. BONANOS C., *Instant* cit., p. 15.
[5] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 39.
[6] BONANOS C., *Instant* cit., p. 17.
[7] Nel 1942 Land sostituì il procedimento con i cristalli di chinina a uno che orientava le molecole di alcol polivinilico in catene parallele tinte con lo iodio. WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 102.
[8] Land nella sua vita depositò 533 brevetti, cifra superata solo da Edison. *Ivi*, in copertina.
[9] BONANOS C., *Instant* cit., p. 17.
[10] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 53.
[11] In questo modo si poteva evitare che i conducenti dei veicoli venissero abbagliati dalle auto provenienti in senso opposto ponendo sui fari un polarizzatore con le fessure allineate in orizzontale e sul parabrezza un polarizzatore con le fessure in verticale. Cfr. BONANOS C., *Instant* cit., p. 18.
[12] Azienda multinazionale statunitense fra le maggiori produttrici di apparecchiature e supporti per fotografie analogiche e digitali, fondata da George Eastman nel 1888. *Ivi*, p. 21.

fotografie in bianco e nero scattate sotto una luce abbagliante ed erano composti da un polarizzatore laminato tra due dischi di vetro ottico, che avrebbe aumentato il contrasto e diminuito il bagliore.[13] Tale prodotto fu chiamato Polaroid, mettendo insieme i due termini: polarizzatore e celluloide, composto di base del foglio polarizzatore[14]. Le finanze della Land-Wheelwright aumentarono anche grazie all'accordo stipulato con l'American Optical Company[15], che prevedeva la produzione di occhiali da sole fabbricati con questo materiale innovativo, più economici ed efficaci di quelli che si potevano trovare sul mercato, fatti in vetro colorato. Il Polaroid non avrebbe solo reso meno luminosa la scena, ma avrebbe anche eliminato qualsiasi bagliore riflesso. Questo mercato era decisamente più vasto di quello dei filtri per apparecchi fotografici, ma per finanziare l'attività di ricerca e sviluppo, atta a risolvere alcuni problemi legati all'applicazione dei fari, c'era bisogno di un maggior incentivo. Si tentò la strada del cinema, con l'invenzione di film a tre dimensioni, ma tale proposta non fu accolta dalla Warner Brothers[16]. Solo nel 1937, l'interessamento del padre di Wheelwright procurò alla Land-Wheelwright l'appoggio di un gruppo di investitori che misero a disposizione 375.000 dollari; si venne così a costituire una nuova società: la Polaroid Corporation[17]. Land era presidente del consiglio, amministratore delegato e direttore della ricerca, Wheelwright divenne vicepresidente fino al 1940, anno in cui decise di lasciare la Polaroid, ritenendo il suo ruolo ormai obsoleto[18]. Tale decisione coincise con alcuni seri problemi commerciali e produttivi che iniziavano a far vacillare la stabilità dell'azienda. Land si convinse dunque ad accettare il contratto di ricerca e sviluppo nel campo della difesa offertogli dalla Marina degli Stati Uniti che si accingeva ad entrare in guerra. La Marina aveva intuito il potenziale della comunità scientifica creata da Land in seno alla Polaroid e si affidò a queste menti brillanti per commissionare l'invenzione di alcuni dispositivi tecnologicamente avanzati, quali occhiali per la visione notturna, telescopi di controllo

[13] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 60.
[14] Inizialmente era stato proposto di chiamarlo Epibolipol, che in greco antico doveva avvicinarsi alla traduzione di polarizzatore in fogli, ma tale ipotesi fu scartata a causa della sua difficile pronuncia. BONANOS C., *Instant* cit., p. 23.
[15] Azienda impegnata nella fabbricazione di occhiali da sole avviata da William Beecher nel 1839. www.aoeyewear.com/documents/history/html
[16] Il film stereoscopico, che fece il suo debutto alla Fiera Mondiale di New York nel 1939-40, veniva visualizzato grazie a due cineprese con due lenti distanti quindici centimetri l'una dall'altra (più o meno la distanza tra le due pupille). Una cinepresa era munita di un filtro polarizzante orientato in verticale, l'altra invece di uno orientato in orizzontale. Le cineprese riprendevano la scena simultaneamente da due posizioni leggermente diverse. Il film sviluppato veniva proiettato da due proiettori con gli stessi filtri delle cineprese. Lo spettatore riusciva ad avere la percezione della tridimensionalità se guardava le immagini indossando un paio di occhiali polaroid con una lente polarizzante orientata verticalmente e l'altra orizzontalmente. Per questi aspetti si veda BONANOS C., *Instant* cit., pp. 25-26. La dimostrazione fatta a Harry, uno dei fratelli Warner, non andò a buon fine, come ricorda Wensberg "Stette immobile per tutta la dimostrazione, una serie delle sequenze più spettacolari mai filmate […]. Harry Warner assisté impassibile, gli occhiali polarizzanti sul naso. Quando la proiezione finì si alzò per andarsene" − disse di non capire quale sarebbe stata la grande invenzione e anche se il gruppo tentò di spiegare l'idea geniale lui se ne andò − "[…]Soltanto diverse settimane dopo un amico di Hollywood disse a George Weelwright che Harry Warner aveva un occhio di vetro. Le tre dimensioni per lui non sarebbero mai state una grande idea." Cfr. WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 88.
[17] *Ivi*, pp. 75-76.
[18] BONANOS C., *Instant* cit., p. 28.

del tiro e apparecchiature di regolazione. La sostituzione della plastica al vetro permise, inoltre, di limitare i costi di produzione, mantenendo comunque la precisione della resa, mediante un procedimento di lucidatura che conferiva alla lente adeguate qualità ottiche. Un'altra innovazione sviluppata dagli scienziati della Polaroid riguardò le cosiddette vettografie, ossia delle immagini registrate dagli aerei da ricognizione, che potevano essere stampate su un particolare film con una tintura polarizzante nell'emulsione e trasferite in un foglio di acetato. Tali vettografie sfruttavano i principi del cinema 3D combinando nel cervello di chi le osservava due fotografie scattate da due apparecchi leggermente separati da una distanza intraoculare e attraverso la polarizzazione e l'uso di appositi occhiali facevano apparire il territorio in modo tridimensionale[19].

La fine della guerra si avvicinava, il campo militare perdeva d'interesse e l'importanza di trovare un ambito in cui poter ottenere tutto il successo sperato si faceva più imminente. Tutto quello che Land aveva appreso sui filtri, sui cristalli, sulle pellicole, sull'ottica e sulla fabbricazione in generale entrarono in gioco per trovare una risoluzione all'enigma della fotografia istantanea, il prodotto su cui Land intendeva puntare: il nuovo progetto fotografico si apriva con la pratica SX-70[20]. L'obiettivo era di creare una macchina fotografica ad autosviluppo. Fin dall'inizio Land aveva definito alcune imprescindibili caratteristiche: l'apparecchio doveva essere fornito di una camera di sviluppo incorporata, munita di una capsula che potesse contenere la soluzione di sviluppo. Tale involucro, chiamato guscio, doveva essere applicato a ogni pellicola e contenere la quantità di sviluppo sufficiente a far uscire l'immagine pressoché asciutta. In tal modo, la soluzione si attivava quando il guscio veniva aperto per sviluppare la foto, ma non veniva intaccata dall'ossigeno. Il processo di diffusione del reagente gelatinoso doveva ricoprire tutta la superficie della negativa in modo omogeneo e avvenire interamente all'interno della macchina fotografica[21].

> Dopo che la macchina fotografica aveva esposto alla luce della scena la carta negativa fotosensibile, i due fogli [negativo e positivo] venivano accoppiati, faccia a faccia, dai cilindri di sviluppo e uscivano pressati insieme, come due asciugamani da un'asciugatrice a pressione. Mentre passavano tra i due cilindri di acciaio, il guscio si rompeva e le sostanze chimiche viscose si distribuivano in modo uniforme tra di essi su tutta la superficie comune. […] Quando entravano in contatto con i due fogli, le sostanze chimiche cominciavano a lavorare velocemente. L'idrochinone trasformava i cristalli di alogenuro d'argento esposti in argento sulla negativa. L'iposolfito raccoglieva in una soluzione i cristalli non esposti che, invece di essere eliminati dal lavaggio, si trasferivano con elegante precisione sulla positiva, dove l'argento depositava l'immagine positiva. Così Land produceva simultaneamente negativa e positiva.

[19] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 100.
[20] Land ricordava spesso come, in pochi istanti, era riuscito ad abbozzare quasi tutti i dettagli della fotografia istantanea, "eccetto quelli che impiegarono dal 1943 al 1972 per trovare una soluzione". Si veda BONANOS C., *Instant* cit., p.34.
[21] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., pp. 117-118.

> La soluzione di sviluppo svolgeva due funzioni: fissava i grani di argento esposto sulla negativa e sviluppava l'argento non esposto nella soluzione di iposolfito sulla superficie della positiva. L'iposolfito faceva da ponte, depositando i cristalli non esposti dalla negativa alla positiva finché l'immagine era completamente formata dagli ioni in essi contenuti[22].

Il progetto SX-70 stava assorbendo molte risorse e la Polaroid non sarebbe dunque stata in grado di fabbricare interamente il prototipo. Per tale motivo venne richiesto l'ausilio di un fornitore esterno: la Eastman Kodak. La Kodak avrebbe fornito la negativa su carta, che sarebbe stata poi assemblata dalla Polaroid. La pellicola era composta da due rotoli, uno negativo (che poteva poi essere gettato, in quanto si asciugava per l'esposizione all'aria) e l'altro positivo, collegati da un sistema comune di trascinamento. La costruzione della macchina sarebbe stata affidata invece alla Samson United, piccola azienda di elettrodomestici desiderosa di ampliare la propria gamma di prodotti[23]. I primi risultati ottenuti non fornivano fotografie in bianco e nero, ma più spesso sui toni del marrone o del blu e bianco. Nonostante restassero alcune dinamiche da migliorare, venne stabilito di presentare il nuovo apparecchio fotografico, a un solo stadio, alla riunione della Optical Society of America che si tenne a New York nel febbraio del 1947[24]. Land iniziò a parlare al pubblico composto da giornalisti, fotografi e scienziati, raccontando della sua passione per la fotografia e del suo interesse soprattutto per gli esperimenti di Fox Talbot[25]; poco dopo si posizionò di fronte a una grande macchina fotografica fissata a un treppiede e si accinse a scattare una fotografia a se stesso. Dopo aver azionato il motore elettrico che metteva in funzione i cilindri di sviluppo, chiese di attendere un minuto, allo scadere del quale fu possibile estrarre dalla parte posteriore della macchina due fogli di carta uniti tra loro. Poi prese il *sandwich* di carta e separò i due fogli da cui era formato; la platea restò a bocca aperta mentre guardava sdoppiarsi il volto di Land: la persona in carne e ossa e il suo fotoritratto color seppia, leggermente più piccolo del reale[26] (fig. 1). Questa sorta di magia fu ripetuta più volte per dare la possibilità a tutti i fotografi presenti in sala di immortalare la scena a suon di *clic*. L'indomani la fotografia comparve sulle più importanti testate giornalistiche e sancì l'immediato successo della fotografia istantanea[27]. Il *Times* intitolò un editoriale: *"La macchina fotografica fa il resto"* giocando sullo slogan della Kodak:

[22] Per la citazione si veda *Ivi*, pp. 26-27.
[23] *Ivi*, p. 123.
[24] *Ivi*, p. 121.
[25] William Henry Fox Talbot (1800-1877) fu un fotografo inglese che iniziò a lavorare con la camera oscura nel 1833 e poco dopo aver scoperto un procedimento per ottenere un'immagine positiva da un negativo creò i primi disegni fotogenici. Presentò le sue invenzioni il 25 gennaio 1839 alla Royal Institution a Londra chiamando in seguito calotipi i suoi disegni fotogenici il cui procedimento era stato migliorato.
http://www.masters-of-photography.com/T/talbot/talbot_articles3.html
[26] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., pp. 21-22.
[27] *Ivi,* p.23.

"Voi schiacciate il pulsante, noi facciamo il resto"[28]. I negativi non dovevano più essere spediti nei laboratori della Kodak, come accadeva dal 1888, ma le inquadrature erano direttamente selezionate e consegnate al fotografo in pochi istanti come immagini tangibili: " tutto il processo di posa, esposizione, attesa e risposta era condiviso sia dal soggetto sia da chi prendeva la foto. Era un'esperienza nuova, un nuovo piacere"[29]. Land sottolineò la portata rivoluzionaria di un processo fotografico che permetteva di rifare immediatamente l'immagine, correggendo l'errore, se quella scattata non era soddisfacente. Il prodotto fu immesso sul mercato nel 1948, facendo il suo grande debutto al Jordan Marsh, un grande magazzino di Boston. Le foto a sviluppo immediato, asciutte in 60 secondi, ebbero da subito un incredibile successo, tanto che in poche ore furono venduti tutti i cinquantasei prototipi e il modello di prova[30]. Dopo aver spostato l'attenzione dell'azienda da un settore all'altro Land aveva finalmente trovato l'ambito in cui la Polaroid avrebbe avuto una *leadership* incontrastata. La fortuna dell'azienda si legò indissolubilmente a quella del suo *leader*, che la guidò fino al 1982. Il successo dei prodotti ideati da Land risiedeva nel connubio tra arte e scienza e nella peculiarità di anticipare i bisogni dei consumatori. Land non credeva all'efficacia delle ricerche di mercato, in quanto era conscio di fornire dei prodotti che il pubblico non sapeva nemmeno di volere in modo consapevole: ogni significativa invenzione doveva cogliere di sorpresa, essere inaspettata e materializzarsi in un mondo che non era ancora preparato ad accoglierla. Per Land l'unico progetto che valeva la pena intraprendere doveva essere "palesemente importante e pressoché impossibile"[31]. Si può ravvisare un paragone tra Edwin Land e Steve Jobs, essendo anche quest'ultimo dotato di un'incredibile capacità di immaginare prodotti innovativi come il Macintosh, l'i-Phone o l'i-Pad, in grado di fare subito breccia nel cuore dei consumatori. Entrambi sono stati capaci di tramutare la tecnologia in magia e attraverso la cura del design hanno saputo creare degli irrinunciabili oggetti, icone del loro tempo[32].

1.2 Fotocamere istantanee Polaroid: modelli e mercato

Il *target* di futuri acquirenti a cui la Polaroid voleva rivolgersi era composto innanzitutto dalle madri americane. Per tale motivo la semplicità e la maneggevolezza dovevano essere un

[28] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 7.
[29] *Ivi*, p. 25.
[30] BONANOS C., *Instant* cit., p.42.
[31] WRIGHT MIC, "The impossibile Project: Bringing back Polaroid", *Wired*, Dicembre 2009. http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2009/12/features/the-impossible-project-reviving-instant-photography
[32] DENTCH MILTON. P., *Fall o fan Icon: Polaroid after Edwin H. Land: An Insider's View of the Once Great Company,* Whitman (Ma), Riverhaven Books, 2012, formato Kindle.

requisito imprescindibile delle nuove macchine fotografiche. Land si assicurò che venissero seguite delle specifiche nella realizzazione del prodotto al fine di renderlo adatto ad essere il mezzo con cui ogni madre avrebbe potuto facilmente immortalare i propri figli. Le operazioni furono facilitate da un esposimetro (EV)[33], che misurava la luce della scena esprimendola con un unico numero dall'uno al dieci e forniva una combinazione molto precisa di velocità di otturazione e apertura del diaframma. Inoltre, un mirino di parti mobili forniva tutta la precisione necessaria alla buona riuscita dello scatto[34]. In tal modo "La madre – avrebbe dovuto – solo dare un'occhiata al numero sul quadrante, quindi impostare lo stesso numero girando una rotellina zigrinata sopra il comando dell'otturatore"[35]. Il primo ordine fu limitato a sessanta macchine, poiché Land volle valutare *in primis* la risposta del mercato[36]; nel novembre del 1948, di queste sessanta macchine fotografiche, cinquantasei furono portate al grande magazzino Jordan Marsh di Boston. Dopo una breve dimostrazione, nel giro di poche ore, un pubblico entusiasta acquistò tutti gli apparecchi, compreso l'esemplare di prova. La macchina era stata battezzata LAND CAMERA – anche se poi, nella mente collettiva, la fotocamera e le immagini vennero identificate per metonimia con il nome Polaroid – e il primo modello fu chiamato Modello 95 (fig. 2), perché doveva costare 95 dollari, anche se all'ultimo momento il prezzo fu abbassato a 89.75 dollari. Tale modello pesava quasi due chili e trecento grammi ed era decisamente più grande e pesante di una Kodak[37]. Il Modello 95 rispecchiava la forma delle macchine fotografiche di allora, aveva un otturatore piatto, una lente piccola, un mantice a soffietto, un mirino piegabile e la cinghia per tenerlo al collo. I meccanismi interni erano invece molto diversi rispetto a quelli impiegati all'epoca:

> Il rullino della pellicola era composto da tre elementi: un pezzo di negativa in un rotolo, un pezzo di carta in un altro e otto gusci di reagente viscoso per lo sviluppo. Il rotolo di pellicola (in realtà due rotoli collegati) era un perfetto origami di taglio e montaggio di carta pressata. I due rotoli stavano nelle camere che si trovavano alle due estremità dell'apparecchio. Quando la macchina fotografica era chiusa e la parte iniziale della pellicola era infilata nella fessura, il primo fotogramma negativo si posizionava dietro la lente. Dopo l'esposizione, la parte finale della pellicola avanzava ancora e a questo punto succedevano due cose: i cilindri rompevano la busta di carta metallizzata del primo guscio e la corrispondente carta positiva scorreva tra di essi, di fronte al negativo impressionato. Per effetto della pressione

[33] Il valore di esposizione o EV (*Equivalent Value*) è un riferimento numerico che indica il grado d'intensità luminosa a cui si associano degli abbinamenti di apertura del diaframma e tempo dell'otturatore che erogano alla pellicola o al sensore fotografico la medesima quantità di luce.
Si veda http://www.dizionariofotografia.com/definizionesignificato/ev_5175.html
[34] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., pp. 124-125.
[35] *Ivi*, p.125.
[36] *Ivi,* p. 127.
[37]Non si tentò di ridurre il peso in quanto le macchine fotografiche che pesavano più di due chili erano considerate equipaggiamento professionale per cui venivano tassate meno di quelle più piccole. Cfr. BONANOS C., *Instant* cit., p. 42.

> dei due cilindri, il reagente contenuto nel guscio si spandeva in modo uniforme tra positiva e negativa, che andavano a formare un sandwich con lo strato di reagente spalmato come mostarda tra i due fogli, ormai fermi all'uscita sul retro della macchina.
> Il processo di sviluppo cominciava appena il reagente entrava in contatto con la negativa. Il ciclo di distribuzione […] cominciava a trasferire grani sviluppati di argento dalla negativa e a disporli sul foglio positivo, dando luogo alla formazione dell'immagine. Dopo un minuto il fotografo metteva fine al processo aprendo il grande sportello sulla parte posteriore della macchina, estraendo la positiva dall'intelaiatura e staccandola dalla negativa e dal reagente ancora attivo. Tolta la foto, richiudeva lo sportello e la macchina era pronta per un'altra fotografia, con un nuovo negativo posizionato sul piano focale. Se la negativa veniva tolta troppo presto la foto era sottosviluppata, senza contrasto e priva di dettagli; se veniva lasciata troppo a lungo, la foto risultava opaca, scura e sovrasviluppata[38].

Gli utilizzatori dovevano dunque stare attenti al tempo di sviluppo e sorreggere con forza il pesante apparecchio, la cui pellicola, chiamata Type 40, forniva delle fotografie color seppia[39], con una limitata gamma tonale e prive di negativo permanente. La loro resa estetica era lontana dall'essere perfetta, ma l'innovazione apportata nel campo fotografico era incontestabile e destava un fortissimo interesse. In virtù del successo delle prime Polaroid vennero proposti dei nuovi apparecchi ad un prezzo meno proibitivo. Fu dunque commercializzato un modello più economico, accessibile alle famiglie americane della classe media: il cosiddetto Model 80[40]. Land non voleva però limitarsi al mercato dilettantistico, ma aspirava alla creazione di un apparecchio che fosse in grado di produrre delle stampe di primo livello. Per tale ragione propose al famoso fotografo Ansel Adams[41], conosciuto ad un altro convegno dell'Optical Society of America, di diventare consulente per la Polaroid. Adams forniva consigli utili e testava tutti i limiti delle nuove pellicole: la flessibilità al variare della luce, la qualità dei toni e la gamma dei colori e dei contrasti, per un onorario mensile che ammontava a 100 dollari al mese[42]. Grazie ai validi suggerimenti di quest'ultimo, fu possibile creare un apparecchio professionale, il Model 110[43] e una pellicola dalle

[38] Passo tratto da WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 132-133.
[39] Alla fine degli anni Quaranta la fotografia a colori era sempre più diffusa, per cui le immagini color seppia richiamavano più i primordi della fotografia che una nuova tecnologia. Cfr. BONANOS C., *Instant* cit., p. 48.
[40] POSNER MICHAEL, *Collector's Guide to Instant Cameras,* Michael Posner Editore, 2007, edizione formato Kindle.
[41] Ansel Adams (1902-1984) iniziò a dedicarsi alla fotografia in modo professionale dal 1927 e nel 1932 fu tra i fondatori del Gruppo f. 64. Nella sua carriera realizzò moltissime fotografie di paesaggio nei parchi nazionali americani. Scrisse inoltre numerosi libri di tecnica fotografica e nel 1952 fondò la rivista "Aperture". Si veda http://www.fondazionefotografia.org/artista/ansel-adams/. Nel 1963 Adams scrisse e pubblicò una guida all'utilizzo della Polaroid: *Polaroid Land Photography*. *Photographs from the Polaroid collection:Auction in New York Monday 21 June 2010,* Sotheby's, New York 2010, p. 94.
[42] BONANOS C., *Instant* cit., p. 45.
[43] Questo modello aveva ottime lenti e un controllo manuale dell'otturatore e del diaframma che assicuravano un'alta precisione. Cfr. POSNER M., *Collector's Guide* cit..

mirabili qualità estetiche, la Type 44, PolaPan, che possedeva delle incredibili qualità cromatiche sfruttabili dai professionisti per creare immagini di grande valore estetico[44].

Nel 1950, venne creata la pellicola Type 41, che forniva stampe in bianco e nero. Dopo alcuni mesi di produzione però i clienti manifestarono il loro disappunto nel vedere le loro fotografie sbiadire rapidamente; si scoprì che parte dell'emulsione restava sulla foto, facendo continuare il processo di sviluppo fino a farla diventare completamente bianca. Le stampe in bianco e nero erano inoltre estremamente delicate, bastava sfiorarle per lasciare un segno indelebile della propria impronta: venne quindi trovata una soluzione momentanea, fornendo ogni scatola di pellicola di una sorta di tubetto con un applicatore dotato di una superficie spugnosa imbevuta di una sostanza che doveva essere applicata sulla stampa per bloccare lo sviluppo e fungere da rivestimento. Fino al 1970 non si trattò più di fotografia ad un solo stadio, in quanto si rendevano necessari due passaggi per ottenere una fotografia stabile e duratura. L'eleganza e la praticità di un procedimento unico sarebbero state riconquistate solo dopo molti anni, quando fu possibile ottenere delle stampe sempre asciutte al tatto, anche durante lo sviluppo, in quanto direttamente impermeabilizzate attraverso un'apposita sostanza[45].

Nel 1963 fu raggiunto un altro importante traguardo che permise alla Polaroid di mettersi al passo con i tempi: la pellicola a colori[46]. Inizialmente la buona riuscita della fotografia a colori era legata alla possibilità di scattare in un contesto con molta luce; la nuova pellicola Polacolor aveva infatti una sensibilità alla luce (velocità) pari a 25 ASA[47]. Anche la pellicola a colori Polaroid utilizzava il procedimento per sottrazione[48]:

> […]strati successivi di emulsioni venivano applicati su una base negativa; tre di esse erano emulsioni di alogenuro d'argento: una sensibile alla luce blu, una alla luce verde, una a quella rossa. Sotto ogni strato di emulsione ce ne era uno di

[44] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 174.
[45] BONANOS C., *Instant* cit., pp. 48-50.
[46] Già nel 1947 Land aveva chiesto a un suo dipendente, Howie Rogers, di studiare un modo per ottenere delle fotografie a colori, modificando l'emulsione di base. La prima pellicola a colori funzionante fu realizzata solo dieci anni dopo, grazie all'invenzione del rivelatore di colore: "una combinazione di tonalità preformata e un rivelatore in un'unica, splendida molecola" (WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 304). Rogers non utilizzò dunque la tradizionale chimica del colore "nella quale un 'copulante' si sarebbe unito a uno 'sviluppatore del colore' in ciascuno dei tre strati di negativa esposta per formare una tonalità" (*Ibidem*). Per la produzione della nuova pellicola la Polaroid si appoggiò nuovamente alla Eastman Kodak che aveva una grande esperienza in tale settore. Tuttavia nel 1962 Land mostrò delle fotografie a colori integrali al vicepresidente Kodak e questi, resosi conto della forza di tale invenzione, annullò l'accordo per iniziare a sviluppare un prodotto analogo per conto proprio (*Ivi,* p. 305). Nel 1976 la Kodak riuscì a presentare un prodotto simile, ma né originale né elegante come la SX-70. Quello stesso anno la Polaroid intentò causa alla Kodak "per violazione di dodici dei suoi brevetti riguardanti l'invenzione e la tecnologia sia della macchina fotografica sia della pellicola" (*Ivi*, p. 308). La sentenza fu emessa solo nel 1985 e sancì la vittoria del monopolio tecnologico della Polaroid che ricevette un risarcimento di 873 milioni di dollari dalla Kodak: su questo si veda BONANOS C., *Instant* cit., p. 132.
[47] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 177.
[48] Come le pellicole della Kodak, Ansco, Ilford, Fuji. Il procedimento additivo infatti era più complicato e comportava maggiori problemi nella resa finale. Cfr. *Ivi*, p. 287.

> sensibilizzatori cromatici, esclusivo della Polaroid, per i colori complementari. Nel processo per sottrazione quando la luce blu penetrava nella lente della macchina e colpiva la negativa, esponeva lo strato di emulsione sensibile alla luce blu che impediva allo strato di sensibilizzatori cromatici immediatamente sottostante, in questo caso il giallo, di trasferire il colore allo strato positivo. I sensibilizzatori del cremisi, e del blu verde, però, passavano liberamente attraverso il foglio ricevente, dove si mescolavano in modo da formare un'immagine blu. Quando la luce verde raggiungeva lo strato sensibile al verde, i sottostanti sensibilizzatori del cremisi venivano bloccati, ma i sensibilizzatori del blu-verde e del giallo potevano raggiungere la positiva, dove formavano il verde. Nello stesso modo la luce rossa bloccava la tinta blu-verde, ma permetteva al cremisi e al giallo di combinarsi formando il rosso sul foglio ricevente[49].

Land tentò di evitare la necessità di applicare il rivestimento riformulando la composizione della pellicola a colori prima della sua immissione sul mercato. Tuttavia emerse ben presto un problema: alcuni strati dell'immagine colorata, una volta asciutti, si ritiravano leggermente e facevano così arrotolare la fotografia. Fu così che in ogni scatola di pellicola vennero inclusi dei *passepartout* in cartoncino sottile con il lato posteriore adesivo: incollate su questo supporto le stampe restavano lisce[50]. Se i fotografi amatori furono conquistati dalla Polacolor, i professionisti restarono reticenti a riguardo. Lo stesso Adams continuò ad utilizzare il bianco e nero per i suoi lavori, ma incoraggiò una sua studentessa, Marie Cosindas, a intraprendere alcuni lavori a colori, raggiungendo ottimi risultati[51]. In un paio d'anni il forte incremento nelle vendite della pellicola a colori, causò un calo considerevole nell'acquisto di quelle in bianco e nero. Tale situazione produsse dei gravi problemi a livello produttivo, lasciando fermi gli impianti per l'assemblaggio e provocando anche un sensibile aumento del prezzo delle pellicole in bianco e nero[52].

Nonostante tutto, tra il 1961 e il 1965 le vendite crescevano a un ritmo del 25-30 per cento annui. La Polaroid proponeva instancabilmente nuovi prodotti, per mantenere vivo l'interesse come: "[…] nuovi tipi di pellicole [e] una macchina fotografica che faceva una patente di guida fotografica, comprendente anche i dati anagrafici sullo stesso pezzo di pellicola sul quale era riprodotto il viso, in colori non falsificabili"[53]. Nell'estate del 1965, per ovviare ai problemi inerenti alle vendite delle pellicole in bianco e nero, venne presentata una macchina fotografica progettata per diventare un *must* per i giovani. L'apparecchio non spiccava dal punto di vista estetico, ma era economico (19.95 dollari), piccolo, fatto in plastica bianca, con un fuoco fisso; i rulli di pellicola

[49] *Ivi*, pp. 126-127.
[50] BONANOS C., *Instant* cit., p. 59.
[51] *Ivi,* pp. 59-61.
[52] WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit.*,* p. 186.
[53] *Ivi*, pp. 183-184.

fornivano piccole immagini in bianco e nero, pronte in quindici secondi[54]. Land aveva migliorato il prodotto inventando un facilissimo meccanismo di controllo dell'esposizione:

> Quando il fotografo toccava la levetta rossa sporgente sopra l'anello dell'otturatore, una minuscola lampadina elettrica dentro l'apparecchio illuminava un disegno a scacchiera nel mirino, proprio sopra la scena da fotografare. Ruotando la fallica levetta di comando il fotografo poteva aprire o chiudere l'apertura in modo da compensare la luminosità della lampada, che era stata regolata sulla sensibilità alla luce della pellicola, circa 1200 ASA. Bilanciate le due luminosità, sulla scacchiera illuminata compariva "SÍ", a significare che si poteva scattare la foto[55].

La *location* per la campagna di lancio prevedeva una spiaggia alle Bahamas in cui una ragazza doveva passeggiare in bikini, facendo ondeggiare la fotocamera, legata al polso da un laccetto: per questo il modello fu chiamato lo Swinger (fig. 3). Con questo prodotto la Polaroid intendeva rivolgersi a un pubblico giovane, infatti, in *slang, swinger* significava "persona alla moda, aggiornata"[56]. Lo Swinger si rivelò un grande successo che fece vendere "un milione di apparecchi nel 1965 e tre milioni nell'anno seguente"[57], ma la scarsa qualità delle fotografie faceva stancare presto gli acquirenti. "Probabilmente Land aveva commesso uno sbaglio acconsentendo a produrre lo Swinger. Anche se ne furono vendute più unità di qualsiasi altra macchina Land prodotta fino a quel momento, forse spinse molti dei suoi utilizzatori a passare alla fotografia tradizionale"[58].

Nel frattempo le ricerche nei laboratori Polaroid continuavano. I rotoli di pellicola furono sostituiti da un contenitore con otto coppie di positivi e negativi per rendere l'apparecchio, che fu chiamato *pack camera*, più piccolo e pratico. Gli sforzi maggiori erano però tesi ad un progetto designato nuovamente con la sigla SX-70, che prevedeva la realizzazione della fotocamera a un unico stadio grazie a una pellicola a foglio singolo; questa doveva racchiudere in sé tutte le sostanze necessarie all'impressione, allo sviluppo e al suo arresto. Il pacco di pellicole sarebbe stato dunque meno voluminoso e per questo Land propose di portare a dieci il numero di fotografie realizzabili con una singola scatola[59]; essendo inoltre più piccola la dimensione della pellicola decise anche di ridurre considerevolmente la grandezza dell'apparecchio fotografico.

[54] *Ivi*, p. 188.
[55] Tratto da *ivi*, p. 187.
[56] *Ivi*, p. 183.
[57] *Ivi*, p. 192.
[58] Citazione *ivi*, p. 192.
[59] *Ivi*, p. 199.

> Le dimensioni interne di ogni macchina Polaroid, e quindi quelle esterne, dipendevano non solo dal volume del pacco di pellicole, ma anche dalla lunghezza focale, la distanza tra la lente e il piano della pellicola, necessaria per impressionare tutta la superficie della foto. Il gruppo di Land decise che la superficie dell'immagine sarebbe stata di 21 centimetri quadrati […]. Quest'area, più cm 1,27 di lunghezza per alloggiarvi un guscio per ogni foto, determinava le due dimensioni del pacco di pellicole; il suo spessore poteva essere ipotizzato sui due centimetri. Accantonando la questione della lunghezza focale, Land pensò a una forma che entrasse comodamente nel taschino di una camicia, pressappoco la stessa dimensione di un pacchetto di sigarette, ma con metà dello spessore[60].

La dimensione ridotta imponeva la soluzione del problema legato alla lunghezza focale, perciò fu messo a punto un meccanismo che, attraverso delle leve e dei cursori, permettesse l'apertura dell'apparecchio, rendendo possibile il distanziamento della lente e dell'otturatore dal piano focale di circa 15 centimetri. In tal modo l'immagine vista dalla lente riempiva interamente la superficie di stampa[61]. Si pensò a un sistema simile a quello di una Reflex monoculare:

> […]per deviare la luce attraverso lenti interne e specchi, l'ottica della macchina impiegava in modi ingegnosi la tecnologia della plastica fusa […]; la superficie della stampa, opaca sotto la luce nelle fasi iniziali dello sviluppo, diventava trasparente quando comparivano i colori, aggiungendo un ulteriore processo chimico alla già stravagante coreografia molecolare realizzata dentro ogni singolo pezzo di pellicola; a sviluppo ultimato non solo i colori della fotografia risultavano di grande brillantezza, ma l'accoppiamento di molecole di metallo con le tinte dava alla foto una sorprendente stabilità[62].

Il sistema SX-70 fu reso pubblico per la prima volta nel 1972 (fig. 4). Il prezzo di listino consigliato era di 180 dollari, ma i venditori, forti dell'offerta ridotta e dell'altissima domanda, riuscivano a far pagare le macchine fotografiche oltre i 300 dollari[63]. La macchina presentava tuttavia due problemi tecnici, un primo legato alla durata della batteria, che sarebbe poi stato risolto nel 1975 (inserendo una nuova batteria in ogni pacchetto di pellicola) e un secondo inerente alla messa a fuoco. L'operazione di messa a fuoco necessitava che il fotografo avesse una vista perfetta per poter girare l'anello di messa a fuoco fino a vedere l'esatta nitidezza della scena. Alcuni progettisti ottici consigliarono allora a Land di inserire nel sistema ottico del mirino un cerchio spezzato[64]. Land, non trovando questa soluzione elegante, decise di formularne un'altra: creare una

[60] Brano tratto *ivi*, p. 201.
[61] *Ivi*, p. 202.
[62] Citazione *ivi*, p. 239.
[63] BONANOS C., *Instant* cit., p. 106.
[64] Quando la messa a fuoco era corretta le due parti del cerchio combaciavano. Si veda WENSBERG P.C., *Edwin H. Land* cit., p. 247.

macchina fotografica con autofocus che fosse in grado di misurare la distanza dal soggetto, in modo estremamente preciso, emettendo un suono acuto[65]. Il design del modello era impeccabile, la macchina, rivestita in cuoio naturale, si richiudeva su se stessa raggiungendo la dimensione di una scatola di sigari e le foto venivano emesse direttamente all'esterno attraverso un meccanismo motorizzato. In questo modo si ottenne un prodotto tecnologicamente avanzato ed esteticamente sofisticato. La pellicola adatta al modello SX-70 non prevedeva una capsula contenente la sostanza di sviluppo da scartare e gettare, ma aveva una sorta di sottilissimo scomparto bianco, permanente, adiacente al bordo inferiore dell'immagine, utile anche per scrivere una breve didascalia[66]. Questo conferì alle fotografie Polaroid la loro peculiare sembianza, rimasta impressa indelebilmente nell'immaginario collettivo. La pellicola della SX-70, chiamata *integral film* – perché composta da un unico foglio, su cui si sviluppava direttamente la foto – produceva immagini con una risoluzione più bassa rispetto al cosiddetto *pack film*[67] – formato da un *sandwich* in cui il negativo veniva staccato dal positivo e in mezzo ai quali si trovava l'emulsione di sviluppo – ma in mani esperte poteva produrre comunque buoni scatti. La maggior parte dei fotografi amatoriali scattava con questo tipo di pellicola, usando una versione più economica della SX-70, ossia il modello Pronto o il modello OneStep (fig. 5). La limitata distanza focale e le lenti in plastica producevano spesso delle fotografie confuse, ciò comportava uno svantaggio rispetto ad altri concorrenti; per esempio alcuni produttori, come la Canon, che fabbricavano degli apparecchi fotografici (35-millimetri) economici e tascabili, a differenza dell'ingombrante modello OneStep. Nonostante la Polaroid avesse investito ingenti quantità di denaro per la qualità della pellicola, le sue fotografie non evocavano più un prodotto avanzato e impeccabile. Nel 1975 la Polaroid aveva un portafoglio prodotti limitato, qualora un apparecchio fosse stato recepito dall'acquirente come mediocre, l'immagine dell'azienda e la sua *leadership* sarebbero state a rischio[68].

Così nel 1980 la famiglia delle prime reflex monoculari, le SX-70, fu sostituita dalle Polaroid600 (simili alla serie Pronto), che utilizzavano sempre il tipo di pellicola SX-70, a 600 ASA. Tali apparecchi offrivano grossi vantaggi dal punto di vista del controllo della luce, in quanto erano dotati di un flash automatico che permetteva di gestire facilmente la luce nelle più svariate dinamiche di esposizione[69]. Solo nel 1986 la Polaroid introdusse sul mercato una nuova linea di

[65] BONANOS C., *Instant* cit., p. 93.
[66] *Ivi*, p. 141.
[67] La fase del cosiddetto *pack film* (che iniziò nel 1963 con l'apparecchio Model 100 e finì nel 1970 con la macchina fotografica Reporter) era stata preceduta dal *roll film* (pellicola a rullo, prodotta dal 1948 al 1969, il primo modello a usare tale pellicola fu il Model 95 e l'ultimo il Model 20). POSNER M., *Collector's Guide* cit..
[68] BONANOS C., *Instant* cit., p. 142.
[69] Solo il modello SLR 800, che usava la nuova pellicola 600 presentava ancora il sistema reflex a lente singola. Cfr. POSNER M., *Collector's Guide* cit..

macchine fotografiche e relative pellicole: il modello Spectra[70] (fig. 6). Questa fotocamera, più compatta della OneStep, aveva delle buone lenti e la miglior pellicola di sempre; ne furono venduti moltissimi esemplari e il suo successo contribuì a riportare l'attenzione sulla fotografia istantanea in generale, favorendo le vendite di pellicole anche per i vecchi apparecchi.

L'inizio degli anni Novanta coincise con un periodo di dura crisi e la Polaroid contrasse un ingente debito; per ripagare i prestiti ottenuti l'azienda doveva aumentare i profitti, cercando di mantenere alte le vendite delle pellicole. Nel 1990 il nuovo progetto della Polaroid verteva ancora sulla fotografia analogica, quando invece sarebbe stato auspicabile intravedere la grande rivoluzione apportata dal digitale; questo riguardava una fotocamera a pellicola integrale chiamata "Captiva"; tale modello rendeva possibile scattare più velocemente diverse fotografie poiché esse venivano emesse direttamente in un piccolo scomparto sul retro, questo prodotto finì per restare sugli scaffali dei negozi, in quanto non possedeva alcuna attrattiva, semplicemente era più grande degli altri modelli e forniva foto più piccole.

Dalla seconda metà degli anni Novanta la crisi della Polaroid, vittima dell'era digitale, causò grossi problemi finanziari che la costrinsero a dichiarare bancarotta una prima volta nel 2001 e poi una seconda nel 2009[71].

1.3 Le Collezioni Polaroid e la loro vendita all'asta

Le Collezioni Polaroid, formate da oltre 20.000 fotografie scattate nella seconda metà del XX secolo da quasi 2.000 professionisti, possono essere considerate un riflesso della storia e della società di quel periodo[72]. L'unicità di tali collezioni è data dalla loro profondità e ampiezza, sottolineate dal carattere internazionale delle opere e dall'ampia gamma di temi fotografati. Inizialmente Land e i suoi collaboratori catalogavano in maniera informale le immagini scattate con le macchine fotografiche e le pellicole Polaroid che servivano da campione ai fini della ricerca in seno all'azienda. Tuttavia Land, sin dagli anni Cinquanta, affermò che "l'obiettivo dell'invenzione della fotografia istantanea era principalmente di tipo estetico e mirava a rendere disponibile un nuovo mezzo espressivo per tutti coloro che avevano un interesse artistico nei confronti del mondo

[70] Così chiamata solo nel mercato statunitense, mentre altrove è identificata con il nome Image. Fu utilizzata moltissimo nei dipartimenti di polizia e negli studi dentistici e l'artista Patrick Nagatani realizzò delle immagini di grande valore proprio con la pellicola Spectra. Cfr. BONANOS C., *Instant* cit., p. 147.

[71] Nel 2005 la Polaroid fu acquisita dal Gruppo Petters, il cui fondatore Tom Petters fu giudicato colpevole di frode e riciclaggio di denaro alla fine del 2008. Nel 2007 la Polaroid cessò la produzione di macchine fotografiche istantanee e poi nel 2008 anche quella di pellicole. Si veda DENTCH M. P., *Fall o fan Icon* cit..

[72] HITCHCOCK BARBARA, *The Polaroid book*, Taschen, Colonia 2005, p.20.

circostante"[73]. La Polaroid richiese dunque la collaborazione di Ansel Adams proprio per migliorare il livello tecnico e artistico delle pellicole e degli apparecchi. Land stimava molto Adams e infatti dopo averlo conosciuto acquistò il suo *Portfolio I* e in una lettera gli scrisse:

> 'La mia ammirazione nei confronti delle sue abilità estetiche e tecniche è assoluta. Come umile dimostrazione del fatto, vorrei regalarle personalmente una macchina fotografica con relativi accessori e pellicole [dopo aver ricevuto il regalo Adams rispose] Non vedo l'ora di provarla … Sono enormemente emozionato dall'idea di utilizzarla sul campo e in studio. Penso che sarà una delle più grandi conquiste della storia della fotografia'[74].

Land era convinto che il parere di un artista del calibro di Adams fosse di primaria importanza, in quanto poteva fornire alla società un punto di vista diverso da quello dello *staff* tecnico, evidenziando ogni minimo difetto e spingendo al miglioramento costante dei prodotti. Adams testava quasi tutte le pellicole prima che venissero immesse sul mercato: quelle che non ricevevano una valutazione positiva non sarebbero state prodotte. Conduceva i test in modo meticoloso e trascriveva in modo accurato tutte le informazioni utili riguardanti l'esposizione, lo sviluppo e il momento della giornata in cui era stata scattata la foto. Land e Adams erano dei sostenitori del "[…] concetto di fotografia inteso come forma artistica"[75]. L'obiettivo primario per Adams era quello di illustrare l'eccellente qualità delle pellicole Polaroid esponendole accanto alle fotografie tradizionali dei più celebri maestri, creando così un paragone diretto. Fu così che Adams, fotografando le formazioni rocciose e le cascate nel parco nazionale dello Yosemite, affidava alla carta tutte le sue idee sui perfezionamenti reputati indispensabili per migliorare la resa estetica delle pellicole, e forniva poi tali resoconti a Land affinché li mettesse in atto[76]. Nel 1956 Land chiese ad Adams di creare una collezione di fotografie tradizionali dei più validi artisti americani al fine di fornire un contesto e uno sfondo alla fotografia Polaroid. Il budget a disposizione era piuttosto limitato[77], e fu così che Adams si rivolse ad alcuni suoi amici fotografi, tra cui Dorothea Lange e Margaret Bourke-White, acquistando un ristretto gruppo di immagini che andarono a costituire la

---

[73] Citazione in HITCHCOCK BARBARA, *Facts about the Polaroid Collections.* http://74.220.207.133/~nearbyca/artandphoto/photocritic/wpcontent/uploads/2010/05/Polaroid_FactSheet_Hitchcock_20105.pdf

[74] Tratto da HITCHCOCK B., *The Polaroid* cit, p. 18.

[75] *Ibidem*.

[76] Scrisse oltre 5.000 pagine tra lettere, promemoria e note sia per registrare le sue scoperte che per indagare "l'essenza tecnica ed estetica della fotografia". *Ibidem*.

[77] "Con il capitale a disposizione, Adams al principio voleva acquistare le produzioni di Edward Weston e Paul Strand. Alla fine dell'anno aveva conseguito le opere, ciascuna di un valore tra i 5 e i 100 dollari, di Eliot Porter, Dorothea Lange, Laura Gulpin, Minor White, Eugene Smith, Margaret Bourke-White e Brett Weston. 'Gli scatti di Paul Strand' scriveva 'hanno un prezzo minimo troppo alto (125 dollari per una 13x18 cm!). Quando è troppo è troppo!' Il suo Portfolio II: *The National Parks and Monuments*, con quindici immagini originali di 20x25, Land glielo comprò per 100 dollari". *Ivi*, p. 19.

cosiddetta *Library Collection*. Tale collezione avrebbe rappresentato un modello di qualità da cui trarre ispirazione e come scrisse Adams a Land:

> 'Ho sempre pensato che la Polaroid potesse dedicarsi alla fotografia in generale coniugandosi così all'arte ed evitando una *settorializzazione*. L'associazione tra fotografie Polaroid-Land di qualità con i migliori scatti delle altre marche non può far altro che accrescere il valore e l'importanza del procedimento Polaroid'[78].

Le fotografie realizzate con le pellicole istantanee dovevano dunque confrontarsi con l'ideale tecnico ed estetico delle immagini presenti nella *Library Collection* che fungeva da modello qualitativo. Nel tempo tale collezione fu incrementata anche da alcuni tra i migliori scatti realizzati da fotografi assunti come consulenti, proprio come Adams, per testare le macchine fotografiche e le pellicole Polaroid[79].

Gli utili contributi apportati da questi fotografi indussero la Polaroid a creare nel 1960 un vero e proprio progetto: l' *Artist Support Program*[80]. Tale iniziativa era volta a incrementare i rapporti con gli artisti interessati al *medium* della fotografia istantanea, selezionati tramite invio e supervisione del portfolio[81]. La Polaroid forniva loro apparecchi fotografici e pellicole e in cambio riceveva una o più stampe che sarebbero andate a costituire il *corpus* della collezione[82]. L'*Artist Support Program* era progettato appositamente affinché tutti i soggetti ne beneficiassero: gli artisti ricevevano supporto e visibilità, il grande pubblico aveva la possibilità di fruire di un'ampia raccolta di opere artistiche mediante le mostre che venivano organizzate regolarmente, e la Polaroid, grazie a tale pubblicità, si avvantaggiava di un buon ritorno d'immagine e un conseguente aumento delle vendite dei suoi prodotti. Inizialmente non esisteva una commissione d'esperti che vagliasse le candidature e assegnasse le sovvenzioni, ma era il personale della compagnia, appartenente ai settori più diversi, a occuparsene. Nel 1972 fu fondata una struttura per regolamentare tale procedimento decisionale: la Clarence Kennedy Gallery. Due volte l'anno, quindici dipendenti dell'azienda, su base volontaria, si impegnavano a visionare il portfolio dei candidati e ad assegnare le sovvenzioni. Solo negli anni Ottanta "[…] un comitato direttivo di sei impiegati del settore artistico e il Direttore della Kennedy Gallery assunsero la responsabilità del

[78] *Ibidem*.
[79] Tra questi: Paul Caponigro, Marie Cosindas, Bert Stern, Arnold Newman. Si veda *ibidem*.
[80] Il merito di aver istituito la Polaroid Collection e l'Artist Support Program è attribuito a Meroe Marsten Morse, una pioniera della Polaroid che inizialmente dirigeva i laboratori in cui si svolgevano le ricerche per la pellicola in bianco e nero. HITCHCOCK B., *Facts about* cit..
[81] *Ibidem*.
[82] *Ibidem*.

processo decisionale; tale comitato scomparve quando il compito fu assegnato ad amministratori esperti"[83].

Negli anni Sessanta la collezione si ampliò considerevolmente anche grazie all'organizzazione di mostre, all'ideazione di alcune campagne pubblicitarie e al crescente interesse dei *media* nei confronti dell'*Artist Support Program*. Si costituivano così due importanti collezioni: la *Polaroid Collection* a Cambridge in Massachusetts, dove si trovava la sede centrale della società e l'*International Polaroid Collection* ad Amsterdam[84]. La creazione dell' *International Polaroid Collection* nel 1972 fu resa possibile grazie al lavoro congiunto di Manfred Heiting, Direttore del Design e dei Servizi Creativi nella sede Polaroid di Amsterdam e di Eleco Wolf PR e Direttore della Comunicazione in quella di Cambridge[85].

L' *International Polaroid Collection* mirava a fornire una selezione di fotografie appartenenti ai diversi generi fotografici quali moda, arte o architettura scattate non solo dai grandi nomi del mondo della fotografia ma anche da artisti emergenti che dimostravano di avere un potenziale talento e uno spiccato interesse per la fotografia istantanea[86]. Alla fine degli anni Ottanta questa collezione fu interamente trasferita al Museo dell'Elysée a Losanna per essere conservata al meglio. In seguito, la collezione americana e quella europea furono combinate insieme per dar luce a *The Polaroid Collections*; entrambe sono una valida testimonianza del patrimonio culturale e delle innovazioni scientifiche apportati dalla fotografia istantanea. L'importanza artistica delle immagini Polaroid si evince anche dalla loro presenza nelle collezioni permanenti di alcuni dei più famosi musei al mondo, tra cui lo Stedelijk Museum ad Amsterdam, il Centre Pompidou a Parigi, il Victoria and Albert Museum a Londra e il Museum of Modern Art a New York[87]. Dal 1989, fino alla seconda bancarotta della Polaroid nel 2009, la sovrintendenza d'entrambe le collezioni passò nelle mani di Barbara Hitchcock.

La seconda bancarotta della Polaroid nel 2009 implicò l'acquisizione per 88 milioni di dollari:

[83] HITCHCOCK B., *The Polaroid* cit., p. 19.
[84] AA.VV., *From Polaroid to Impossible*, (catalogo della mostra itinerante a cura di Rebecca Reuter: *Polaroid [Im]Possible. The WestLicht Collection*, tenutasi al WestLicht Museum, Vienna, 17 giugno – 21 agosto 2011; NRW-Forum, Düsseldorf, 26 maggio – 5 agosto 2012; The Finnish Museum of Photography, Helsinki, 18 agosto – 2 dicembre 2012), Hatje Cantz, Ostfildern 2012, p. 21.
[85] Il successo della collezione di Amsterdam fu sancito da diverse mostre in alcuni importanti musei, tra cui lo Stedelijk Museum ad Amsterdam e il Centre Pompidou a Parigi e al festival fotografico *Venezia '79* o la biennale *Photokina* a Colonia. Si veda *ivi*, p. 22.
[86] Tra i nomi più famosi: Luigi Ghirri, Helmut Newton, Robert Mapplethorpe, Lucas Samaras e molti altri. Cfr. *ibidem*.
[87] HITCHCOCK B., *Facts about* cit..

> […] del marchio e dei beni aziendali da parte della società Hilco Consumer Capital e dei liquidatori della Gordon Brothers Group. I liquidatori avevano ricevuto mandato di vendere la collezione per coprire parte delle perdite degli investitori[88].

Tale decisione fu presa per Ordine del Tribunale fallimentare del Minnesota[89]. In totale la vendita avrebbe riguardato circa 1.200 delle 16.000 fotografie delle collezioni e sarebbe stata la casa d'aste newyorkese Sotheby's a occuparsene[90]. Per la prima volta come ha sottolineato Denise Bethel, Direttrice del Dipartimento di Fotografia a Sotheby's, veniva messa all'asta una collezione basata su una tecnologia e non su un artista o su un tema particolare. Dal suo punto di vista tale *medium* aveva contribuito a ridefinire l'estetica del XX secolo e la prova della sua versatilità stava nel fatto che la fotografia istantanea era stata sperimentata da artisti molto diversi tra loro, come Ansel Adams e Lucas Samaras[91]. L'artista con più immagini all'asta, quattrocento tra fotografie tradizionali e Polaroid[92], era proprio Adams, il primo tra i fotografi a sperimentare le possibilità offerte dalla fotografia istantanea[93].

La stima dei ricavati dell'asta si aggirava tra i 7.5 milioni e gli 11.5 milioni di dollari[94], l'inacasso finale raggiunse invece la cifra di 12.5 milioni di dollari[95]. L'incredibile somma fu raggiunta anche grazie alla presenza di alcuni capolavori di artisti del calibro di Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Ansel Adams e Chuk Close[96]; proprio quest'ultimo, in un'intervista telefonica a *The New York Times* affermò: "È un corpus di opere incredibile, non esiste nulla di simile nella storia della fotografia, venderla è un crimine".[97] Close e molti altri artisti avrebbero voluto che la collezione rimanesse intatta e fosse conservata in un museo al fine di vedere tutelati i propri diritti, purtroppo la trattativa con le istituzioni non fu raggiunta. Fu promossa un'azione

---

[88] BURNS CHARLOTTE, *Polaroid (Im)possible: una mostra al Westlicht festeggia l'acquisto di 4.500 fotografie della mitica Collezione Internazionale* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 310, giugno 2011.
http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/6/108655.html

[89] LAUREN GIOIA in http://www.artsjournal.com/culturegrrl/2010/02/polaroid_collection_dispersal.html.

[90] Secondo Denise Bethel, curatrice dell'asta, per catalogare correttamente le 1.200 fotografie sarebbero stati necessari circa cinque mesi. Press Release: *The Polaroid Collection at Sotheby's.*
http://www.artsjournal.com/culturegrrl/2010/02/polaroid_collection_dispersal.html.

[91] *Ibidem*.

[92] *Ibidem*.

[93] Nella sua autobiografia ricorda quando fu presentato alla Polaroid e Land gli scattò una foto con un prototipo di macchina fotografica: "Come veniva rimossa dalla negativa, dopo appena sessanta secondi, la stampa color seppia appariva chiara e luminosa, eravamo entrambi [Adams e Land] raggianti per la soddisfazione di poter essere testimoni di una scoperta fondamentale della fotografia che si materializzava sotto i nostri occhi. Per Land tutto ciò rappresentava la materializzazione di un sogno, per me era un'esperienza elettrizzante in relazione al futuro della mia attività di fotografo" brano tradotto dall'autrice, tratto da VOGEL CAROL, *From that instant Thrill, Enduring Art, Now for Sale, The New York Times*, 10 febbraio 2010.
http://www.nytimes.com/2010/02/11/arts/design/11polaroid.html?pagewanted=all

[94] *Ibidem*.

[95] BURNS CHARLOTTE, *Polaroid (Im)possible* cit..

[96] *Photographs from the Polaroid collection: Auction in New York* cit.

[97] Brano tradotto dall'autrice, tratto da VOGEL C., *From that instant* cit..

legale diretta da un ex magistrato statunitense atta a impedire tale vendita[98], ma la decisione non fu revocata e sei giorni prima dell'inizio dell'asta (tenutasi il 21 e il 22 giugno 2010) Sotheby's espose nella sua sede centrale tutte le fotografie visibili un'ultima volta al grande pubblico. Le opere della collezione furono selezionate appositamente per offrire un'ampia gamma di prezzi diversi nella speranza di attrarre il maggior numero di collezionisti[99]. Fu una delle più grandi aste di fotografia mai realizzate e l'importanza di questo *corpus* di opere si evince dai 14 nuovi record ottenuti nelle vendite di alcuni scatti tra cui: *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park* di Adams, stimato tra i 300 e i 500 mila dollari e battuto per 722.500 dollari, cifra record per il fotografo paesaggista e *9-Part Self Portrait* di Close venduto per 250.500 dollari, superando di quattro volte la stima prevista tra i 40 e i 60 mila dollari[100]. Alte cifre furono raggiunte anche per una composizione di quattro stampe Polaroid uniche di Robert Rauschenberg che partendo da stime di 40-60 mila dollari arrivò fino a 242.500 e un'opera composta da 63 stampe Polaroid uniche di David Hockney acquistata a un prezzo finale di 194.500 dollari[101].

Il *corpus* di 4.400 scatti *dell'International Polaroid Collection* ebbe invece sorte migliore[102], in quanto fu preservato nella sua integrità grazie all'acquisizione da parte di Peter Coeln, Direttore del WestLicht Photography Museum di Vienna[103]. Egli organizzò successivamente la mostra *Polaroid (Im)possible – The WestLicht Collection*[104], al fine di promuovere la nuova collezione istituita dal WestLicht Museum e The Impossible Project, la società che nel 2010 aveva salvato la fotografia istantanea. La mostra mise in luce le sperimentazioni di oltre ottocento artisti ottenute con diversi formati di pellicola e differenti macchine fotografiche Polaroid. La collaborazione tra il WestLicht Museum e The Impossible Project restituì alla collezione la sua natura originaria. Questo *corpus* di opere costituì la base iniziale da cui far ripartire il *concept* con cui era nata e si era sviluppata inizialmente la raccolta: alcuni artisti contemporanei si unirono a questo progetto donando alcune fotografie in cambio di pellicole di nuova generazione create dal progetto

[98] BURNS CHARLOTTE, *Battaglia legale per l'asta Polaroid* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 296, marzo 2010. http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli//2010/3/101705.html

[99] L'asta comprendeva infatti una fotografia di William Wegman stimata tra i 3.000 e i 5.000 dollari oltre a immagini con quotazioni molto più elevate come ad esempio uno scatto di Ansel Adams quotato tra i 400.000 e i 600.000 dollari. VOGEL C., *From that instant* cit..

[100] BARRILÀ SILVIA ANNA, *Polaroid Collection in asta con 14 record* in *ArtEconomy24*, 23 giugno 2010. http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2010/06/polaroid-collection-asta.php

[101] *Asta Polaroid: buona la prima* in *Il giornale dell'arte*, 22 giugno 2010. http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2010/6/103337.html

[102] La collezione americana venne ulteriormente smembrata nell'estate del 2011, quando altre 10 mila opere vennero vendute al collezionista americano Nathan Bruckner intenzionato ad esporre la collezione in un edificio di New York di sua proprietà. Si veda BONANOS C., *Instant* cit., p. 165.

[103] L'acquisto costò 755.000 dollari: cfr. BURNS C.*, Polaroid (Im)possible* cit.

[104] La mostra si è tenuta al WestLicht Museum di Vienna dal 17 giugno al 28 agosto 2011. Si veda www.westlicht.com

Impossible. Il direttore del museo, Peter Coeln, riguardo quest'iniziativa precisò di voler costituire una collezione di opere di artisti contemporanei al fine di dare continuità al progetto di Land[105].

1.4 La rinascita di un sogno: The Impossible Project

Nel 2004 la Polaroid cessò l'approvvigionamento delle sostanze necessarie alla produzione delle sue celebri pellicole istantanee, convinta che la fotografia analogica fosse ormai superata per sempre. Le riserve dei materiali accumulati sarebbero dovute bastare per almeno dieci anni, ma tali attese vennero presto smentite e nel 2008 quasi tutte le scorte erano già esaurite. La società si accingeva dunque a cessare completamente la loro produzione e chiudere la fabbrica di Enschede, in Olanda, che per oltre vent'anni si era interamente occupata della loro realizzazione[106]. In occasione della chiusura, il 14 ottobre 2008, l'azienda organizzò un ricevimento nel quale si incontrarono André Bosman, manager della Polaroid incaricato dello smantellamento dei macchinari dello stabilimento, e Florian Kaps[107], imprenditore austriaco appassionato di fotografia analogica. Kaps aveva fondato Polanoid.net, la più grande galleria di immagini Polaroid in rete, e Polanoir una galleria consacrata all'arte delle Polaroid con sede a Vienna e successivamente a Barcellona e Berlino[108]. Aveva inoltre avviato un'attività di vendita online di pellicole istantanee (Polapremium.com) come *partner* ufficiale della Polaroid, rendendosi conto di quanto fosse ancora vivo l'interesse per questo *medium*; tra gli acquirenti vi erano molti giovani che scoprivano o riscoprivano il fascino di un oggetto del passato, e numerosi artisti che avevano scelto tale *medium* come proprio linguaggio espressivo. Kaps era dunque convinto che le Polaroid, come altre tecnologie del passato, continuassero ad avere un posto nel mercato in qualità di prodotto di nicchia[109]; infatti la domanda di pellicole era ancora relativamente alta nel 2007 viste le vendite ammontanti a 30 milioni [110]. Bosman e Kaps capirono che avrebbero potuto creare una *start-up* per tentare di salvare le pellicole Polaroid, ritenute da entrambi un prodotto ancora remunerativo. Lo

[105] BURNS CHARLOTTE., *Polaroid (Im)possible* cit..
[106] WRIGHT MIC, *The Impossible Project: Bringing back Polaroid* in *Wired*, 4 novembre 2009. http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2009/12/features/the-impossible-project-reviving-instant-photography
[107] Nel 2001 era stato dirigente della Lomographic Society che promuoveva il culto della Lomo, macchina fotografica analogica prodotta in Russia. HOFF HENNING, *After Polaroid, Keeping Instant Photography Alive*, in *Time*, 21 luglio 2009. http://www.time.com/time/business/article/0,8599,1910536,00.html. Kaps ha annunciato il 3 luglio 2013 le sue dimissioni dalla società The Impossible Project, con sede principale a Vienna, da lui fondata nel 2008. www.the-impossible-project.com
[108] *Smile! Polaroid is saved* in *The Indipendent*, 18 gennaio 2009. http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/smile-polaroid-is-saved-1418929.html
[109] FELTEN ERIC, *It's Baaaaak! But Polaroid Film Was Just Lucky* in *The Wall Street Journal*. http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704896104575139803178869826.html
[110] HOFF H., *After Polaroid* cit..

stabilimento era già stato venduto, ma a causa della crisi economica i compratori avevano posticipato i loro piani di riconversione per almeno una decina d'anni[111]: delle diciassette catene di montaggio, nove erano state lasciate integre, ma alcune delle sostanze chimiche per la produzione erano ormai fuori commercio; si doveva dunque reinventare una formula che imitasse quella utilizzata per anni dalla Polaroid[112]. Bosman si sarebbe occupato di costituire un gruppo di tecnici capaci di assemblare la pellicola, Kaps invece si sarebbe dedicato alla raccolta fondi. Nel 2008 quest'ultimo riuscì ad ottenere duemilioniseicentomila dollari da investitori privati utilizzabili per l'acquisto dei macchinari indispensabili alla produzione e per l'affitto dello stabilimento di Enschede. I nuovi dirigenti della Polaroid avevano ritenuto impossibile ricreare la vecchia formula della pellicola Polaroid e così per loro le macchine di produzione non avevano più un gran valore[113]. I due imprenditori consci della difficoltà di tale progetto decisero di chiamare la loro società Impossible e trovarono un'ulteriore legittimazione in una citazione di Land del 1987, che avrebbe reso ancora più salde le loro intenzioni: "Non intraprendere un progetto a meno che non sia palesemente importante e quasi impossibile"[114]. La nuova società si prefiggeva lo scopo di creare delle pellicole che potessero essere utilizzate nelle vecchie Polaroid; tale obiettivo avrebbe dovuto essere raggiunto nell'arco di un anno per fornire un'alternativa immediata vista l'esiguità di scorte ancora disponibili. La società, costituita legalmente nell'ottobre del 2008 con il nome The Impossible Project, era composta inizialmente da una decina di ex impiegati della Polaroid che possedevano un *know-how* indispensabile ai fini della buona riuscita del progetto. Tra questi il chimico Martin Steinmeijer aveva l'arduo compito di ricreare la formula per la nuova pellicola. Ciò significava reinventare i vari strati di sostanze necessarie allo sviluppo: uno strato positivo che costituisse il ricevente dell'immagine, uno strato che controllasse la durata dello sviluppo e infine uno strato che fungesse da fissatore arrestando il processo. Fu creata una pellicola integrale in bianco e nero con un effetto analogo a quello della Polaroid, ma composta da sostanze chimiche completamente diverse. Nell'Aprile del 2010 The Impossible Project fu in grado di immettere sul mercato la nuova pellicola dalle sfumature argentee che era formata da ventinove nuovi strati e tredici nuovi componenti chimici; questa era stata creata per adattarsi ai modelli Sx-70, Image/Spectra e 600. Subito dopo la società si prefisse una nuova sfida: creare una pellicola a colori; per elaborarla dovevano essere ideati molti strati di alogenuro d'argento che dovevano reagire con ogni tintura sensibile al blu, verde e rosso. Ognuna di queste necessitava poi di una

[111] WRIGHT M., *The Impossible Project* cit..
[112] *D'anciens salariés de Polaroid font renaître la pellicule instantanée* in *Le Monde*, 24 marzo 2010. http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/24/d-anciens-salaries-de-polaroid-font-renaitre-la-pellicule-instantanee_1324046_3246.html
[113] HOFF H., *After Polaroid* cit..
[114] WRIGHT M., *The Impossible Project* cit..

tintura complementare, il blu del giallo, il verde del magenta e il rosso del ciano. Per fermare il processo di sviluppo di ogni colore, tra uno strato e l'altro doveva esserne inserito un ulteriore che facesse da fissatore. Infine il tutto era protetto da un rivestimento sigillante e l'immagine era incorniciata dalla tipica bordatura delle Polaroid[115]. La prima pellicola a colori Impossible, utilizzabile nei modelli SX-70, Image/Spectra e 600 fu presentata alla fiera di Colonia: Photokina2010. Tale pellicola si discostava leggermente da quella prodotta dalla Polaroid, infatti non si poteva sviluppare alla luce ma doveva essere immediatamente schermata una volta che usciva dalla macchina fotografica per un paio di minuti[116]. A Photokina fu organizzato anche un evento per il lancio della nuova pellicola per la Giant Camera Polaroid (gigantesco apparecchio Polaroid che produce fotografie 50 x 60 centimetri) di cui venne data una dimostrazione attraverso la realizzazione di nove ritratti scattati ad alcuni ospiti presenti[117].

Intraprendendo questo progetto, Impossible ha evitato di rendere obsoleti circa 300 milioni di apparecchi fotografici Polaroid ancora funzionanti. L'obiettivo per il 2010 era di produrre tre milioni di pellicole, contro i centoventi milioni degli anni in cui la Polaroid era *leader* nel mercato della fotografia istantanea, e dieci milioni negli anni successivi. I prodotti Impossible sono venduti in alcuni circuiti specializzati quali *bookshop* di musei, gallerie e internet (sia sul sito della Polaroid che su quello di The Impossible Project)[118]. Per supportare e promuovere l'attività di Impossible, atta a riportare l'attenzione sulla fotografia analogica, sono stati aperti dei centri, gli Impossible Project Spaces, a New York, Parigi, Tokyo, Vienna e Varsavia. In tali centri gli appassionati della fotografia istantanea possono visitare le diverse mostre che vengono organizzate regolarmente, frequentare i *workshop* proposti nonché acquistare le pellicole Impossible o gli apparecchi usati Polaroid.

Nel 2010 le entrate complessive dell'azienda hanno toccato i quattromilioni di dollari e il profitto è stato di duecentosettantamila dollari, nell'anno seguente le previsioni formulate da Marwan Saba (*Chief Financial Officer* della società), vedevano le entrate triplicate e i profitti quadruplicati[119]. The Impossible è riuscita a ottenere grandi profitti in un settore che ormai la Polaroid aveva abbandonato, poiché essendo un'azienda più piccola i suoi costi fissi sono più

[115] Il materiale di cui era composta la cornice doveva essere resistente, poiché doveva passare attraverso i rulli presenti nella macchina fotografica. La produzione di tali mascherine era affidata all'azienda inglese Harman, attraverso la sua società sussidiaria: Ilford Photo. Per questi aspetti si veda WRIGHT M., *The Impossible Project* cit..

[116] Un pacchetto contenente 18 scatti a colori o in bianco e nero costa in media 23 dollari. www.the-impossible-project.com

[117] *Dutch Group Announces New Color Instant Film For Polaroid Cameras* in *Photo District News*, 27 settembre 2010. http://pdnpulse.com/tag/impossible-project

[118] *D'anciens salariés de Polaroid* cit..

[119] Il numero di scatole di pellicola vendute al prezzo di 22 dollari sarebbe stato vicino ai due milioni. WINTER CAROLINE, *Finding a Place for Polaroid in the Digital Age* in *Businessweek*, 10 febbraio 2011. http://www.businessweek.com/stories/2011-02-10/finding-a-place-for-polaroid-in-the-digital-agebusinessweek-business-news-stock-market-and-financial-advice

ridotti. La Polaroid invece, dopo il calo delle vendite, aveva visto aumentare i costi di produzione per ogni singola unità non potendo più beneficiare dei vantaggi legati alle economie di scala. The Impossible non è l'unico attore presente su questo mercato: Fujifilm, il maggiore concorrente non produce però pellicole adatte a tutti i modelli Polaroid. La qualità delle pellicole dell'azienda giapponese è molto più elevata di quella delle Impossible, ma è proprio questa perfezione, assimilabile quasi a una stampa digitale, a non soddisfare appieno i nostalgici delle cromie originali[120].

The Impossible, si sta concentrando sulla creazione di una nuova macchina fotografica analogica a sviluppo istantaneo, la cosiddetta Pinhol camera, e ha inoltre progettato un dispositivo per coniugare l'immediatezza e la praticità del digitale alla magia di una fotografia analogica. The Impossible Instant Lab (fig. 7) è appunto un dispositivo ideato per ottenere una stampa analogica su pellicola Impossible da una fotografia digitale scattata con l'i-Phone attraverso un'apposita applicazione. L'apparecchio è stato immesso sul mercato all'inizio del 2013. Kaps afferma che:

> L'Instant Lab rappresenta la soluzione fornita da Impossible a un problema che stavamo tentando di risolvere da moltissimo tempo: c'è un modo semplice e puramente analogico per fondere insieme le immagini scattate quotidianamente con l'i-Phone e quelle uniche, reali e magiche fotografie che amiamo così tanto? Sembra che alla fine anche le nostre più rosee aspettative siano state superate grazie a questo apparecchio ideato da Impossible che unisce il mondo della fotografia digitale e quello analogico[121].

L'Impossible Instant Lab è disegnato appositamente per trasformare una qualsiasi immagine digitale scattata con l'i-Phone in una fotografia istantanea sfruttando la luce del *display* per l'esposizione. Un segnale acustico avverte quando l'esposizione è completata, l'immagine viene processata all'interno del dispositivo mediante delle sostanze chimiche e infine espulsa per essere sviluppata nel palmo della propria mano.

1.5 Nuovi ponti tra digitale e analogico

La rivoluzione del digitale fu la principale causa del declino e dei problemi economici che la Polaroid dovette affrontare. La fotografia analogica iniziò infatti a essere praticata sempre meno dalla fine degli anni Novanta in poi e la Polaroid non riuscì ad adattarsi a questo mutamento di

[120] WINTER C., *Finding a Place* cit..
[121] www.the-impossible-project.com cit. Florian Kaps, traduzione dell'autrice.

tendenza, benché fosse stata la prima a scommettere sul potenziale dell'immediatezza nel futuro della fotografia. Come sottolinea il giornalista Michele Smargiassi: "Nessuno intuì che quella magia non stava nell'oggetto fisico, ma nella gratificazione istantanea del rivedersi"[122]. Il dominio della fotografia analogica durò meno di cent'anni, durante i quali le invenzioni più significative quali avanzare la pellicola, esporla o svilupparla più rapidamente miravano essenzialmente a velocizzare le tempistiche con cui si potevano ottenere le immagini. Proprio per questo motivo l'invenzione della fotografia istantanea aveva avuto tanto successo: nessun altra immagine poteva essere ottenuta più velocemente di una Polaroid, "ogni Polaroid era *istantaneamente* disponibile − come un originale, una memoria divenuta manifesta, un passato fattosi presente"[123]. Oggi gli innumerevoli dispositivi, predisposti per scattare milioni di immagini, come i cellulari, le fotocamere digitali o i computer hanno reso la loro registrazione e visualizzazione più istantanea che mai. Queste fotografie hanno il vantaggio di essere memorizzate e riprodotte in pochissimi secondi. Le immagini digitali risiedono "da qualche parte all'interno di un dispositivo di archiviazione in qualità di algoritmo composto da zeri e uno"[124], tuttavia non esistono concretamente ma solo potenzialmente e difficilmente vedranno la luce in qualità di stampe. Nell'era del digitale si è modificata la natura stessa della fotografia e il supporto materiale che l'aveva accompagnata sin dalle origini della sua creazione (lastra di vetro/metallica, pellicola, diapositiva o carta) è divenuto superfluo. Vengono conservate centinaia di immagini digitali nei cellulari o nelle memorie dei computer, e attraverso appositi software è oggi possibile intervenire su di esse per conferire loro qualsiasi effetto desiderato. Tra questi software alcuni permettono di applicare la classica cornice bianca tipica delle Polaroid, dettaglio che contribuisce a trasmettere l'idea di un amichevole istantanea e infonde alla fotografia il sapore e il fascino di un'immagine appartenente al passato[125]. Questa nostalgia per alcune peculiarità delle Polaroid ha ispirato la creazione di un Social Network: Instagram[126], dedicato interamente alla condivisione di fotografie scattate con i cellulari che richiamano la magia delle immagini analogiche. Dopo aver scattato la fotografia, rigorosamente in formato quadrato in omaggio alla Polaroid, si può selezionare uno tra venti filtri diversi per conferirle vari effetti, dopodiché la si può condividere su numerosi Social Network quali Facebook,

[122] SMARGIASSI MICHELE, *Polaroid: la favola è finita vanno all'asta le istantanee d'autore* in *La Repubblica*, 12 febbraio 2010. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/02/12/polaroid-la-favola-finita-vanno-all-asta.html

[123] AA.VV., *From Polaroid* cit., p. 9.

[124] *Ivi*, p. 10 (citazione tradotta dall'autrice).

[125] Per maggiori informazioni visitare i seguenti siti:
https://itunes.apple.com/it/app/instant-la-polaroid-maker/id482262245?mt=12
http://poladroid.softonic.it/mac/download

[126] Tale applicazione per gestire le foto fatte da i-Phone e cellulari Android è stata ideata nel 2010 da Kevin Systrom e Mike Krieger. DELLO IACOVO LUCA, *Facebook acquista instagram, accordo da un miliardo di dollari* in *Il Sole 24 ore*, 9 aprile 2012. http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2012-04-09/facebook-acquista-instagram-miliardo-193539.shtml?uuid=AbUbtaLF

Tumpler o Flickr[127]. L'incredibile successo ottenuto da Instagram, che in due anni ha visto arrivare a 100 milioni il numero di utenti attivi, testimonia il rinnovato interesse per una fotografia di sapore *vintage* in un mondo in cui le immagini vengono istantaneamente visualizzate e condivise e la fotocamera più utilizzata è quella dei cellulari[128].

Questo rinnovato interesse per la fotografia *old style* è probabilmente imputabile al sovraccarico di immagini a cui è esposta la società moderna. Spesso il principio di selezione degli scatti viene tralasciato in favore di una modalità compulsiva di registrazione del mondo esterno. La volontà di sottolineare la pregnanza di alcuni fotografie emerge solo in un secondo tempo, quando fra tutte ne vengono selezionate alcune per essere stampate, incorniciate o regalate a parenti e amici.

Partendo da questi presupposti sulla fotografia contemporanea, la Polaroid ha tentato di riportare in vita la magia dell'istantanea creando un prodotto innovativo che comporti la fusione dei vantaggi della fotografia digitale e analogica. Nel 2012 l'azienda ha lanciato sul mercato una macchina fotografica digitale compatta, la Polaroid Z2300[129] (fig. 8), con un sistema di stampa integrato che permette di ottenere una fotografia di 5 x 7,5 centimetri in meno di un minuto. Tale apparecchio tuttavia è molto lontano dal fornire le fotografie qualitativamente perfette di un tempo, viste le dimensioni ridotte delle stampe e il sensore di soli dieci megapixel. L'apparecchio è munito di microfono e altoparlante per registrare e visualizzare i video sullo schermo della fotocamera[130]. La macchina è stata dotata inoltre di una scheda di memoria (SD) per permettere il salvataggio di tutte le immagini in digitale. Tra queste, quelle selezionate per essere stampate, potranno essere direttamente modificate all'interno della macchina ritagliandole, virando i colori o apponendovi il classico bordo bianco Polaroid. Il metodo di stampa utilizzato, Zink (zero ink), si basa su una carta in cui sono integrate delle molecole cristalline che, riscaldate ad alte temperature per pochissimi istanti, riproducono i colori dell'immagine[131]. Tali fotografie sono resistenti all'acqua e presentano un adesivo sul retro per poterle attaccare ovunque si voglia.

La Polaroid ambisce a un ulteriore rilancio del suo marchio, infatti nel 2014 verrà ufficialmente presentata una nuova fotocamera digitale che unirà il mondo della fotografia e quello

[127] Nel 2012 Instagram è stato acquisito da Facebook per circa un milione di dollari. *Ibidem.*

[128] CAIROLI PATRIZIO, *Prosegue il successo di Instagram: 100 milioni di utenti.* http://america24.com/news/prosegue-il-successo-di-instagram-100-milioni-di-utenti

[129] Venduta a un prezzo di 159,99 dollari con incluso un *kit* di stampa di dieci fotografie. Le confezioni di cinquanta stampe costano 14,99 dollari. Un modello più ingombrante, ma dotato di 14 megapixel è la Z340. www.polaroidstore.com

[130] http://www.polaroidstore.com/products/instant-cameras/10-megapixel-instant-print-digital-camera-z2300w-white.htm

[131] Il fatto che la stampa non utilizzi inchiostri riduce i problemi di tossicità. Per maggiori informazioni su questo procedimento: http://www.zink.com/technology-how-it-works-3/

dei Social Network: la Polaroid Socialmatic camera[132] (fig. 9). Tale prodotto è stato concepito dall'omonima società: Socialmatic LLC, fondata nel 2012 da Antonio De Rosa e Artem Shishakin, la cui *mission* è di lanciare sul mercato prodotti innovativi e soluzioni per un mondo sociale. La Socialmatic ha firmato un *memorandum* d'intesa non vincolante con C&A Marketing, società che detiene una licenza autorizzata per produrre e commercializzare accessori per macchine fotografiche per il *brand* Polaroid, che gli garantisce i diritti di produrre un'*instant digital camera* con il marchio Polaroid[133]. Tale apparecchio con il sistema Android integrato unirà la possibilità di scattare e condividere le proprie immagini a livello virtuale e allo stesso tempo di stamparle immediatamente grazie al sistema Zink. Dopo aver scattato una fotografia sarà possibile modificarla grazie all'applicazione di filtri, postarla sul Network Socialmatic[134], condividerla su Facebook, Instagram, oppure inviarla via *e-mail* o messaggio multimediale. La condivisione non sarà però limitata al mondo virtuale, ma sarà possibile anche stampare la foto, aggiungere un commento, una striscia adesiva e immetterla nel mondo reale. La Socialmatic sarà fornita di una fotocamera 14 Megapixel, un flash a LED, uno schermo *touchscreen* di 4.3 pollici, 4 GB di memoria interna, *Stereo Speaker GPS*, connettività *WiFi*[135] e *Bluetooth*, un'unità di stampa integrata Zink, una scheda per la memoria esterna e il Network Socialmatic integrato[136]. Quest'ultima caratteristica, unita alla possibilità di stampare direttamente le foto, potrebbe contribuire a differenziare questa macchina fotografica dagli altri prodotti concorrenti e a renderla un prodotto di tendenza atto a rappresentare una rivoluzione nel mondo della *social digital photography*[137].

[132] Verrà prodotta e distribuita sul mercato dalla C & A Marketing nel primo quadrimestre del 2014 al prezzo di 299 dollari. http://www.social-matic.com/site/project/
[133] http://www.social-matic.com/site/2013/02/20/12/
[134] Non esiste nessun legame tra Socialmatic e altri Social Networks. http://www.social-matic.com/site/company/
[135] Il *WiFi* sarà presente come nella Galaxy Camera, nella Nikon S800c e nella stessa Polaroid iM1836 già lanciate sul mercato. http://www.social-matic.com/site/project/
[136] http://www.social-matic.com/site/project/
[137] Tale prodotto è stato selezionato da Netexplo 100 (Global observatory on digital society) tra i cento prodotti digitali più significanti e promettenti del 2013. http://en.www.netexplo.org/palmares/2013/top100

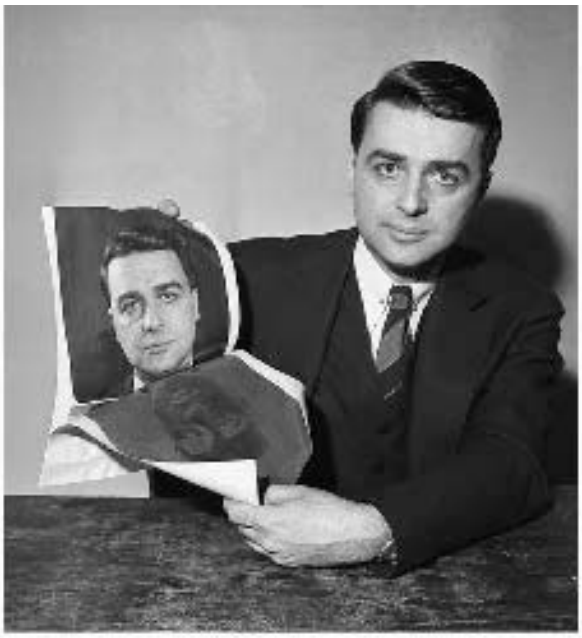

Fig. 1. Land nel momento in cui rivelò la sua invenzione al mondo, 21 Febbraio 1947.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid,* Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 2. Modello 95, andò sul mercato nel novembre del 1948.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid,* Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 3. Modello Swinger, introdotto nel 1965 e rivolto soprattutto ai teenagers.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid,* Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 4. Modello SX-70, presentato nel 1972.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 5. Modello OneStep, prodotto tra il 1977 e il 1985.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 6. La Polaroid costruì questo enorme stand di fronte al World Trade Center per il lancio del sistema Spectra nel 1986.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 7. The Instant Lab prodotto dall'Impossible nel 2013.
https://shop.the-impossible-project.com/shop/cameras/impossible/ci_instant_lab_black

Fig. 8. Modello Z2300 Instant Print, fotocamera da 10 Megapixel,
Zoom Digitale 6x, Stampante ZINK integrata.
http://www.droold.com/i/196-Polaroid-Z2300-The-Next-Generation-Of-Instant-Digital-Cameras

Fig. 9. Apparecchio fotografico Polaroid Socialmatic, sarà disponibile sul mercato nel 2014.
http://www.social-matic.com/site/2013/02/20/12/

Capitolo 2

Polaroid: mezzo di espressione artistica

2.1 Caratteri distintivi delle Polaroid: cornice, formato e unicità dell'opera

Le fotografie istantanee Polaroid iniziarono ad assumere i tratti distintivi che le resero immediatamente riconoscibili e indimenticabili a partire dal modello SX-70[138]. La pellicola utilizzata per tale modello era il cosiddetto *integral film*, in cui il serbatoio contenente le sostanze chimiche necessarie allo sviluppo della fotografia era situato nel bordo inferiore dell'immagine. La necessità tecnica di proteggere e rendere invisibile questo serbatoio condusse perciò all'applicazione di una bordatura bianca quadrata con il lato inferiore più alto. Tale *frame* non nacque dunque da una precisa volontà estetica, ma nel tempo costituì una delle caratteristiche salienti che contribuirono a creare il mito di questa fotografia divenuta icona nell'immaginario collettivo.

La cornice nelle opere fotografiche richiama la tradizione pittorica, in cui il *frame* funge da elemento atto a isolare il quadro dal muro a cui viene appeso; esso costituisce un limite tra il mondo reale e quello possibile o immaginato del dipinto e, isolandolo, gli conferisce una maggior importanza e un senso di integrità e totalità. Secondo il filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel i confini dell'opera d'arte:

> […] costituiscono quella chiusura incondizionata che esercita in *uno* stesso atto l'indifferenza e la difesa verso l'esterno assieme alla concentrazione unificante verso l'interno. Quel che la cornice procura all'opera d'arte è il fatto che essa simboleggi e rafforzi questa doppia funzione del suo confine. Essa esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera d'arte e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile[139].

Anche nel caso di un'immagine Polaroid il limite tra fotografia e spazio circostante è sottolineato dalla cornice; questo distacco tra il mondo presente e lo scatto di un istante del passato comporta una canalizzazione dello sguardo all'interno del riquadro, delimitando così il campo di attenzione e favorendo una focalizzazione della visione del fruitore. L'osservatore è spinto in tal modo a legittimare e conferire un maggior valore alla fotografia: essa così si distacca e si rende

[138] La cornice bianca era presente anche nei modelli precedenti, ma si limitava ad essere un sottile bordino attorno all'immagine, di uguale spessore sui diversi lati.
[139] SIMMEL GEORG, *La cornice del quadro. Un saggio estetico,* in MADDALENA MAZZACUT-MIS (a cura di), *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 210-211.

indipendente dal contesto. L'immagine diviene un ambito spaziale ben definito, con una sua precisa unità rafforzata dalla presenza del *frame* bianco. La struttura della cornice, sia per la fotografia che per il quadro, è formata in modo tale che "le linee di fuga tra i suoi lati" [140] conducano lo sguardo a scivolare verso il centro dell'immagine. La cornice bianca della Polaroid, pur avendo una precisa individualità, non attira l'attenzione su di sé, ma condensa e catalizza lo sguardo sull'immagine; la semplicità e linearità del *frame* gli conferiscono uno stile preciso che continua a determinarne il successo anche nell'epoca odierna: oggi infatti tale cornice può essere applicata grazie ad appositi software a qualsiasi scatto digitale. Il fatto che questo bordo, da originaria necessità tecnica, divenga invece ornamento estetico atto a caratterizzare una qualsiasi immagine, potrebbe essere imputabile alla funzione che esso assume: operare un mutamento nella visione ordinaria di ciò che è intorno a noi. La delimitazione della raffigurazione favorisce infatti quel distacco necessario a impedire che lo sguardo continui a vagare in modo indeterminato, conducendolo invece a soffermarsi sull'unità dell'immagine. In tal modo si opera una cesura tra la visione ordinaria dell'ambiente circostante e lo sguardo, il quale diviene contemplazione quando si posa su un'opera. Tale modalità di visione agevola lo spettatore a fruire l'immagine da un punto di vista estetico. Anche il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset formulando alcune riflessioni sulla cornice dei quadri sostiene che:

> Un quadro senza cornice ha l'aria di un uomo svestito e nudo. Il suo contenuto sembra rovesciarsi fuori dei quattro lati della tela e disfarsi nell'atmosfera. Viceversa, la cornice postula costantemente un quadro per il suo intimo, fino al punto che, quando le manca, deve trasformare in quadro ciò che vi si vede attraverso[141].

La cornice funge da elemento neutro tra l'opera e gli oggetti quotidiani che la circondano: è come una finestra che si apre su un paesaggio, un oggetto o un volto immortalati dalla fotografia. Il *frame* quadrato della Polaroid viene oggi usato anche in alcuni contesti che esulano dalla fotografia istantanea *tout court*, come ad esempio quello della grafica pubblicitaria o del digitale: immagini di provenienza eterogenea si inseriscono all'interno di questa sorta di mascherina.

> Le proporzioni e i rapporti interni del formato Polaroid diventano in questo modo 'forma fotografica', adatta ad ospitare qualsiasi tipo di immagine. Le motivazioni possono essere molteplici e non tutte valide allo stesso modo; basti sottolineare come una simile operazione di 'fotomontaggio' conferisca maggiore forza alla foto

[140] *Ivi* p. 211.
[141] ORTEGA Y GASSET JOSÉ, *Meditazione sulla cornice,* in MADDALENA MAZZACUT-MIS (a cura di), *I percorsi delle forme* cit., p. 222.

> incorniciata, connettendola direttamente all'orizzonte immaginario e emozionale dell'esperienza istantanea, del resto amplificandone, sempre in senso fenomenologico, la veridicità, l'appartenenza obiettiva al contesto nel quale la fotografia è stata collocata […]. Come dire che la Polaroid conferisca un'aura di oggettività all'immagine[142].

Anche il formato quadrato, dettato inizialmente dall'*integral film* del modello SX-70, è divenuto elemento caratterizzante delle Polaroid, tant'è che viene ripreso anche nel caso della *social digital photography*: ad esempio, il Social Network Instagram adotta proprio tale formato in omaggio alla Polaroid. Il formato quadrato, di piccole dimensioni, conferisce un alone di intimità allo scatto e accentua il carattere spesso privato dell'immagine, assegnando inoltre "pari significato all'intero spazio della foto"[143].

Altra peculiarità delle Polaroid scattate con *integral film* è quella di produrre delle immagini uniche, irripetibili e non riproducibili, in quanto prive di negativo. Queste Polaroid richiamano le origini della fotografia e in particolare la natura del dagherrotipo: anch'esso infatti era un esemplare unico in quanto veniva realizzato come positivo diretto impresso su una lastra metallica. Tale processo nel corso della storia della fotografia fu sostituito da quello positivo-negativo che prevedeva la possibilità di ottenere una quantità indeterminata di copie o positivi grazie al negativo originale[144]. La Polaroid, riprendendo il dagherrotipo, sottolinea dunque l'importanza e l'irripetibilità della visione di un istante che si materializza nell'*hic et nunc* vissuto dal soggetto. In tal modo si pone un limite alla "tecnica di riproduzione,[che] moltiplicando la riproduzione, pone al posto di un evento unico una sua grande quantità"[145]. Per questa ragione il valore di una fotografia Polaroid d'autore può raggiungere quotazioni molto elevate, in quanto restituisce all'opera quel valore di unicità e rarità che nella fotografia tradizionale era venuto meno, e a cui si era tentato di ovviare mediante l'*escamotage* della tiratura limitata, che fissa un numero determinato di stampe per ogni negativo. La fotografia Polaroid a un solo stadio recupera quella valenza quasi magica di ripetere meccanicamente "ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente"[146], senza lasciare la possibilità di fare copie infinite: ogni singolo istante sarà lo specchio della mutevole realtà e potrà dunque essere immortalato e manifestarsi una sola volta identico a se stesso. Nel caso di questo procedimento fotografico le immagini tornano dunque ad essere esemplari unici e, in quanto originali, dotati di un certo valore. Vi è dunque una differenza profonda tra una Polaroid e una fotografia "volantino", ossia la riproduzione di un'immagine grazie al suo negativo con il quale "è

[142] FERRARA FRANCESCO MARIA, *Archeologia della Polaroid.*
http://www.academia.edu/2065940/Archeologia_della_Polaroid
[143] CLARKE GRAHAM, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009.
[144] SONTAG SUSAN, *Sulla fotografia,* Torino, Einaudi 1992, p. 108.
[145] BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino 2011, p. 8.
[146] BARTHES ROLAND, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, p. 6.

possibile produrre e diffondere un numero qualsiasi di stereotipi (copie)"[147]. Il valore non è attribuibile solo all'informazione veicolata dall'immagine, ma anche all'oggetto stesso: unico esemplare originale.

Se da un lato sono questi i tratti che hanno reso indimenticabili e tuttora affascinanti le fotografie Polaroid, dall'altro questo successo è attribuibile all'aura che avvolge generalmente gli scatti del passato conferendogli una "patina" speciale. Le Polaroid sono infatti divenute il simbolo della fine del XX secolo e del *boom* economico degli anni Ottanta, e come tutte le fotografie, con il passare del tempo, acquisiscono una carica particolare e divengono "interessanti e commoventi"[148]:

> La vera differenza tra l'aura di una fotografia e quella di un quadro è nel diverso rapporto con il tempo. Gli insulti del tempo tendono a danneggiare i quadri. Ma parte dell'interesse intrinseco delle fotografie, e causa rilevante del loro valore estetico, sono appunto le trasformazioni cui il tempo le sottopone, la loro capacità di sfuggire alle intenzioni di chi le ha fatte insomma. Trascorso un sufficiente periodo di tempo, molte fotografie acquistano un'aura[149].

Probabilmente queste riflessioni contribuiscono a spiegare da una parte il rinnovato interesse per la fotografia analogica e dall'altra i motivi per i quali la fotografia Polaroid è divenuta simbolo e icona di un'epoca. Esistono numerosi siti che permettono di trasformare le fotografie digitali grazie a speciali filtri che suggeriscono l'idea della fotografia analogica, altri invece permettono l'apposizione del bordo bianco richiamando così l'istantanea per eccellenza. Queste tecniche digitali, miranti a ricreare l'aura di una fotografia appartenente al passato, non tengono però conto dell'elemento materico dell'immagine. Nonostante le innumerevoli opzioni per modificare, ritagliare o alterare le fotografie digitali, queste restano dei codici numerici svincolati dai supporti materiali caratteristici della fotografia analogica e ancor più della fotografia Polaroid. L'aura tipica delle istantanee è infatti ravvisabile nei colori e nella pastosità dell'immagine conferita grazie alla tipica emulsione che ne permetteva lo sviluppo immediato.

2.2 La fruizione e la ricezione delle Polaroid

La magia della Polaroid è racchiusa nella sensazione unica di veder comparire materialmente, in pochi secondi, l'inquadratura scelta dal nostro occhio attraverso il mirino dell'apparecchio fotografico. Tutto il procedimento di creazione dell'opera è vissuto in prima

[147] FLUSSER VILÉM, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 66.
[148] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 122.
[149] *Ibidem*.

persona dal fotografo: la selezione dell'inquadratura, il momento dello scatto, la brevissima attesa e la visualizzazione finale dell'immagine comportano una continuità; per la prima volta nell'era dell'analogico non c'è più bisogno né della camera oscura né di consegnare il materiale nelle mani di esperti per farlo sviluppare: realtà e immagine coesistono. La fotografia Polaroid offre la possibilità di vivere una gratificazione istantanea che non si ferma alla visualizzazione immediata dell'immagine, come oggi avviene per la fotografia digitale, ma consegna direttamente e soprattutto istantaneamente nel palmo del fotografo un frammento di realtà. Il fascino della fotografia Polaroid dunque è proprio quello di suscitare emozioni particolari sia nella persona che viene ritratta − che ha la possibilità di rivedere immediatamente la sua immagine − sia negli artisti che possono interagire e intervenire nel loro processo creativo monitorando passo dopo passo i risultati raggiunti. La Polaroid rende l'atto di catturare immagini "materico ed empirico"[150]: il gesto predatorio viene enfatizzato dalla possibilità di ottenere l'immagine concretamente dopo aver puntato l'apparecchio sul soggetto prescelto. La fotografia appare istantaneamente ed è assimilabile a "[…] un momento privilegiato, trasformato in un piccolo oggetto che possiamo conservare e rivedere"[151]in una manciata di secondi. Il tutto diviene un'esperienza da condividere e l'atto di prelevare la fotografia fuoriuscente dall'apparecchio acquista una dimensione ludica: è come "scartare un regalo", la sorpresa si svela poco a poco. Tale peculiarità nel tempo ha attratto sia dilettanti che professionisti[152].

Molti fotografi famosi utilizzarono la Polaroid: la scelta fu soprattutto dettata dalla volontà di ottenere in modo istantaneo i risultati desiderati; alcuni la sperimentarono all'inizio della loro carriera, per scoprire ed esplorare le potenzialità espressive del *medium* fotografico, altri invece dopo tanti anni di lavoro, per ritrovare l'ispirazione e la passione ormai sopite. Tra i primi vi fu Robert Mapplethorpe[153] che iniziò a scattare Polaroid al fine di indagare quegli impulsi e quelle forze interiori che lo spingevano a cimentarsi con tale arte[154]. La Polaroid era divenuta per lui una compagna inseparabile, "una sorta di *alter ego*"[155], che offrendogli un *feedback* istantaneo gli permetteva di affinare le sue capacità al fine di trovare una via d'accesso al mondo dell'arte. Tra i

[150] FERRARA F. M., *Archeologia* cit..
[151] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p.17.
[152] FERRARA F. M., *Archeologia* cit..
[153] Nasce nel Queens nel 1946. Si iscrive al Pratt Institute nel 1963 per studiare disegno, pittura e scultura. Le sue sperimentazioni lo portano a creare dei *collages* con dei *mixed-media*, comprese immagini trovate su riviste. Successivamente inizia a produrre in maniera indipendente queste immagini attraverso un apparecchio fotografico Polaroid. La sua prima mostra, organizzata alla Light Gallery a New York, nel 1973, comprende solo le sue Polaroid. Due anni dopo acquista una Hasselblad e inizia a dedicarsi completamente alla fotografia, divenendo uno dei più celebri maestri del XX secolo. http://www.mapplethorpe.org/biography/
[154]WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag, New York 2007 , p. 64.
[155] *Ibidem*, traduzione dell'autrice.

secondi invece vi fu Walker Evans[156] che impugnò una Polaroid SX-70 per ricominciare a dedicarsi alla creazione di immagini, dopo una carriera di mezzo secolo nel mondo della fotografia. Nel 1973, all'età di settant'anni Evans era rimasto vedovo, senza figli e convalescente da un'operazione allo stomaco; sembrava non avere più alcuna velleità nell'ambito fotografico, ma la Polaroid gli diede una nuova motivazione. Il lavoro era facilitato dal fatto che non era più necessario passare delle ore in laboratorio o nella camera oscura e ciò permise a Evans di ritrovare l'interesse attraverso un approccio più ludico:

> Comprai quella cosa [la Polaroid SX-70] come un giocattolo, e la presi come una sorta di sfida. Decisi che avrei potuto essere capace di fare qualcosa di serio con quel *gadget*. Così mi misi al lavoro per tentare di darne prova. Penso di aver creato qualcosa. Dopo tutto sto diventando vecchio, e sento che nessuno dovrebbe toccare una Polaroid prima dei suoi sessant'anni. Bisognerebbe prima fare tutto il lavoro duro. Veder saltar fuori quella cosa rende tutto terribilmente facile. Riduce tutto al proprio cervello e al proprio gusto. Mi interessa anche molto perché sento che se uno ha delle cose in mente allora questo è lo strumento che potrà veramente testarle.[…] Devi sapere su cosa puntarla, e perché − anche se è solo istinto[157].

Oltre a Evans, anche André Kertész[158], rimase colpito dalle caratteristiche di questo *medium*. In seguito alla morte della moglie, aveva abbandonato la fotografia non trovando più stimoli a scattare immagini. La possibilità di lavorare con una SX-70 gli permise di attraversare in modo intimo i suoi sentimenti più profondi e di gioire assistendo alla magia di veder comparire la stampa ultimata in pochi secondi[159]. L'istantanea in questi casi ha fatto dunque nascere o rinascere la spinta creativa attraverso un approccio più disteso e immediato.

Per quanto riguarda il grande pubblico, la Polaroid ha costruito il mito di questa nuova categoria di prodotti promuovendo proprio l'aspetto magico e stupefacente di veder apparire da una sorta di nebbia l'immagine della realtà in versione ridotta. Le categorie di consumatori su cui hanno fatto leva le campagne pubblicitarie sono soprattutto quelle dei giovani e della famiglia: vi sono spesso riferimenti al mondo dell'infanzia, ai momenti salienti delle vicende familiari e alle

---

[156] Nasce a S. Louis (U.S.A.) nel 1903. Nel 1935 lavora con altri fotografi al progetto della Farm Security Administration (FSA) atto a documentare il Sud degli Stati Uniti e in particolare quei luoghi e gli stili di vita della popolazione che li abita. Nel 1938 il MOMA gli dedica una personale (la prima personale nella storia dedicata a un fotografo). Muore a New Haven (Connecticut) nel 1975.
http://www.masters-of-photography.com/E/evans/evans_articles3.html

[157] ROSENHEIM JEFF L., *Walker Evans: Polaroids*, First Scalo, New York, 2002, p. 6, traduzione dell'autrice.

[158] Nasce a Budapest nel 1894. Nel 1925 si reca a vivere a Parigi, dove tre anni dopo compra la sua prima Leica. Nel 1936 si trasferisce a New York dove lavora per Condé Nast. Muore a New York nel 1985. http://www.masters-of-photography.com/K/kertesz/kertesz_articles3.html

[159] Kertész per oltre quarant'anni, a causa di problemi di vertigine che gli impedivano di lavorare in camera oscura, non aveva più assistito alla meravigliosa esperienza di veder comparire le stampe sotto i suoi occhi. La Polaroid rappresentava dunque per lui una soddisfazione incredibile. GURBO ROBERT, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007, p. 20.

emozioni dei più piccoli. Le vendite di apparecchi fotografici infatti crescono nelle famiglie, soprattutto in quelle con bambini piccoli[160]:

> […] in quanto la presenza del bambino rafforza l'integrazione del gruppo e nello stesso tempo la tendenza a fissare l'immagine di questa integrazione, immagine che a sua volta serve a rinsaldare l'integrazione[161].

La Polaroid consapevole di tale approccio alla fotografia in molte delle sue pubblicità e delle sue immagini per la comunicazione proponeva scatti di bambini rapiti dal fascino dell'istantanea (fig. 10). Così facendo tentava di suggerire ai consumatori una modalità ben determinata di "rappresentazione pubblica del proprio ambito privato"[162] attraverso l'utilizzo delle istantanee. La Polaroid riesce a rimarcare perfettamente la pregnanza degli scatti consacrati a eternare i ricordi più significativi e i momenti condivisi più belli in quanto non attua solo la registrazione di alcuni fotogrammi che raccontano queste vicende, ma comporta anche una condivisione immediata delle fotografie nello stesso istante in cui queste vengono colte. Sfogliando un album, il ricordo di un particolare momento si sovrapporrà al ricordo dell'emozione di averlo vissuto e allo stupore di averlo visto impresso istantaneamente su carta. Lo scatto, immediatamente tangibile, può essere donato a parenti o amici, consapevoli che quel particolare istante sarà solo loro; ognuno infatti potrà conservare una sfaccettatura diversa della realtà, in quanto l'assenza del negativo impedisce la riproduzione di svariate copie e impone che la fotografia sia lo specchio della realtà: mutevole e cangiante a ogni istante.

Accanto alla dimensione "pubblica" della registrazione della vita familiare, le Polaroid rivestono anche una funzione più intima e privata, cioè quella di immortalare quei momenti che non verranno mostrati. Le fotografie della vita di coppia che spaziano dall'eros alla pornografia vengono rese più semplici dall'eliminazione di qualsiasi intermediario tra lo scatto e la stampa dell'immagine. Per la prima volta nell'era dell'analogico i fotografi amatoriali riuscirono ad abbattere la loro soglia di pudore poiché non era più necessario ricorrere al laboratorio per ottenere le stampe: le fotografie nascevano sotto gli occhi dei soggetti interessati e non dovevano più prestarsi a sguardi altrui, questo vantaggio comportò una florida produzione di scatti molto intimi e a volte pornografici[163]. È anche per la vasta diffusione di tale genere di istantanee che il formato

[160] FERRARA F. M., *Archeologia* cit..
[161] *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, a cura di PIERRE BOURDIEU, Guaraldi, Rimini 2004, p. 64.
[162] FERRARA F. M., *Archeologia* cit..
[163] Vi è un'intera area di scatti di istantanee pornografiche nella sezione Exposed di Polanoid.net. Esistono inoltre delle riviste pornografiche come *Tickl* realizzate interamente con scatti di istantanee oppure delle false Polaroid, fotomontaggi creati applicando la cornice bianca a dei fotogrammi di film pornografici con l'ausilio di software appositi. FERRARA F. M., *Archeologia* cit..

quadrato tipico delle Polaroid viene associato spesso a un'attitudine *voyeuristica*[164]. Il fotografo giapponese Nabuyoshi Araki[165], ad esempio, ha realizzato una vasta produzione di immagini erotiche sfruttando proprio l'immediatezza di un apparecchio Polaroid, spingendosi fino a ritrarre la propria moglie nel momento dell'orgasmo: anche la più intima esperienza viene dunque traslata "in un modo di vedere"[166]. Sempre più spesso esperienza e fotografia coincidono poiché il fatto di avere una testimonianza del vissuto tradotta in linguaggio fotografico rende tutto più reale. David Cronald, modello e giovane artista newyorkese, primo compagno di Robert Mapplethorpe nel periodo in cui quest'ultimo sperimentava utilizzando la Polaroid, disse che "essere fotografato da Mapplethorpe era un'esperienza erotica di per se stessa"[167]: il fatto di scattare fotografie era per lui un modo di sedurre e l'interazione tra fotografo e modello era arricchita dalla visione istantanea dell'immagine, cosa che non poteva accadere con i normali scatti analogici che necessitavano di un'attesa dovuta ai tempi di sviluppo in laboratorio.

Tali proprietà hanno contribuito a rendere specifico e peculiare l'utilizzo del *medium* Polaroid spingendo così molti fotografi famosi ad approcciarsi a sperimentare tale linguaggio creando dei *corpus* di opere di grande spessore.

2.3 La fotografia istantanea nei diversi generi fotografici

La peculiarità del linguaggio espressivo della Polaroid è testimoniata dal fatto che molti fotografi hanno deciso di indagare svariate tematiche appartenenti ai più diversi generi fotografici utilizzando proprio tale *medium*. Esso ha permesso di affrontare determinati temi in modo molto personale ed è per questo che tali fotografie rispecchiano spesso le ricerche più intime e l'anima più profonda di alcuni celebri fotografi.

La fotografia di *Still Life* è il genere atto a immortalare i simulacri delle cose che ci circondano, delle nature morte che affondano le radici prima nella tradizione pittorica e poi nella fotografia delle origini, fino ad arrivare a mettersi al servizio della pubblicità. L'oggetto assurge alla funzione di soggetto, diventa il protagonista dello scatto e viene spesso idealizzato.

---

[164] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 17.
[165] Nato a Tokyo nel 1940 è uno dei fotografi giapponesi più conosciuti anche a livello internazionale. Ha esposto nei maggiori musei d'arte contemporanea e ha pubblicato moltissimi libri. KOCH ROBERTO, *Foto: Box*, Contrasto, Roma 2010, Nobuyoshy Araki sezione Still Life.
[166] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 23.
[167] WOLF S., *Polaroids* cit., p. 31 (traduzione dell'autrice).

> Nella psicoanalisi, un "oggetto" è una cosa attraverso la quale un desiderio cerca di raggiungere la sua soddisfazione. L'oggetto può essere una persona, una sua parte (una parte di oggetto), un oggetto reale o immaginato. L'immagine fotografica offre se stessa come un medium per ognuna di queste cose; […] un oggetto è qualcosa che viene scelto per raggiungere uno scopo[168].

Ed è proprio la scelta di indagare un oggetto ben particolare ed evocativo a caratterizzare la ricerca fotografica che vide André Kertész cimentarsi con la Polaroid. L'utilizzo della SX-70[169] gli permise di creare un piccolo *corpus* di opere in memoria della moglie Elizabeth da poco scomparsa; gli scatti sono caratterizzati da una grande profondità e delicatezza delle forme e da una gamma di luci e sfumature eccezionali. Dopo la morte della moglie, Kertész sembrava aver perso la sua energia creativa tanto che aveva smesso completamente di scattare fotografie[170]. Dopo essersi persuaso ad acquistare una piccola figura di vetro che vide nella vetrina di un negozio di libri, ritrovò anche la voglia di creare immagini:

> "Ero molto toccato... il collo e le spalle … era Elizabeth. Entrai e dopo averla osservata a lungo decisi: 'Non comprarla [mi dissi], non volevo vederla sempre attorno a me. Ma dopo tre mesi … era un giorno orribile: marzo, freddo, nessuno in giro per le strade. Ci ripensai. Ero solo nel negozio. E: 'posso aiutarla?' 'Sì, vorrei questa.' 'È bella'. 'Lo so. L'ho guardata per molto tempo. Voglio comprarla.'[171]

Fu proprio così che riprese a fotografare: sistemando il piccolo busto di vetro nel suo appartamento o sul davanzale della finestra da cui aveva più volte immortalato attimi di vita che si svolgevano nel Greenwich Village o nella *lower* Manatthan. In un secondo tempo acquistò un altro busto identico e posizionando questa coppia di oggetti tra quelli collezionati in passato assieme alla moglie riuscì a realizzare delle amorevoli e "tenere metafore del privato"[172]. Attraverso questa sorta di piccolo monumento commemorativo Kertész riuscì a tradurre i suoi sentimenti in immagini: la registrazione di un'ampia gamma di sensazioni quali "gioia, frustrazione, sconfitta e amarezza"[173] lo avvicinava al ricordo di Elizabeth, coadiuvato dall'immediatezza della Polaroid SX-70 che gli permetteva di lavorare velocemente e soprattutto in maniera autonoma, senza ricorrere al laboratorio. L'intimità concessa grazie a questa modalità lavorativa gli diede l'opportunità di scandagliare la profondità dei suoi sentimenti più reconditi. La Polaroid gli permise anche di

[168] BATE DAVID, *Il primo libro di fotografia*, Einaudi, Torino 2011, p. 182.
[169] La prima Polaroid gli fu regalata da Graham Nash, musicista, fotografo e collezionista. In seguito l'Artist Support Program gli fornì apparecchi e pellicole. Un' altra Polaroid gli venne regalata da Peter MacGill, direttore della Light Gallery, che lo incoraggiò molto nelle sue ricerche. GURBO R., *André Kertész* cit., p. 18.
[170] *Ivi*, p. 16.
[171] *Ivi*, p. 17, traduzione dell'autrice.
[172] *Ivi*, p. 18.
[173] *Ibidem*.

sperimentare maggiormente l'utilizzo del colore, di solito tralasciato in favore del bianco e nero. Anche il piccolo formato si sposava perfettamente al tipo di lavoro condotto dal fotografo e richiamava alla memoria alcune immagini di dimensioni ridotte, su carta da cartolina, che aveva realizzato da giovane, a Budapest e poi a Parigi[174]. Il formato Polaroid era dunque adeguato alle sperimentazioni e alla riflessioni condotte senza sosta da Kertész. Fotografare era diventata per lui quasi un'ossessione: dalla mattina alla sera scattava numerose fotografie come se quest'atto fosse una sorta di medicina che lo conduceva a perdere "se stesso, il dolore, la fame e anche la tristezza"[175] (fig. 11).

La sperimentazione con la Polaroid permise a Kertész di rivisitare molti temi e concetti già affrontati nel corso della sua carriera di fotografo, ad esempio, rifece il suo *Self-portrait, Paris, 1927* (fig. 12) in una nuova versione Polaroid: *November, 15, 1979* (fig. 13). In questa fotografia si nota l'ombra del profilo di un uomo molto più anziano che si fonde con l'ombra delle due figure in vetro, sovrapposte e mischiate in una sorta di spirale. Nel 1960 rielaborò una foto del 1933 che lo ritrae seduto sul divano con la moglie (fig. 14). Nell'immagine scattata con la Polaroid, il fotografo inquadra solo una metà del primo piano del volto di Elizabeth e la sua mano che le cinge una spalla. Egli affermò che questo taglio voleva mettere in evidenza la loro parte ungherese, mirando così a evidenziare quella che secondo lui rappresentava la loro metà migliore[176]. Nella Polaroid *January 1981*, Kertész rielabora ancora questo scatto rifotografandolo e applicando una corona di spine attorno all'immagine della sua mano, ad indicare la sofferenza e lo sconforto dovuti alla perdita di Elizabeth (fig. 15). Probabilmente lo scatto del 1933 agli occhi del fotografo dissimulava la distanza e la lontananza tra lui e la moglie, forse rimasta in posa mentre Kertész impostava l'autoscatto; attraverso questi tagli e queste rivisitazioni egli riuscì a mettere in luce i tratti salienti che caratterizzavano l'intimità del rapporto che lo legava alla donna. Questi interventi fatti attraverso l'uso della Polaroid testimoniano la spinta creativa e la volontà del fotografo di indagare nel profondo i propri sentimenti.

Successivamente Kertész iniziò ad introdurre nelle sue inquadrature diversi oggetti tra cui sfere traslucide e cuori e cubi di vetro che sembravano catturare la luce per poi sprigionarla dal loro interno: la luce scorre infatti fluida sugli oggetti e "si fa veicolo di emozioni cerebrali"[177]. Per Kertész fotografare con la Polaroid era una sorta di infatuazione innocente che coltivava come un

[174] *Ivi*, pp. 19-20.
[175] *Ivi*, p. 21.
[176] *Ivi*, p. 7.
[177] KOCH ROBERTO, *Foto* cit., André Kertész sezione Still life.

piccolo gioco infantile. Quest'attività lo colmava di un senso di felicità e della coscienza di aver acquisito un'accentuata sensibilità e una nuova consapevolezza creativa[178] (fig. 16).

Il fotografo acquistò delle cornici trasparenti per questi scatti e li posizionò sul pianoforte della moglie in modo da poterli osservare ogni volta che ci passava vicino, guardando come la luce mutevole nei diversi momenti del giorno gli conferisse quasi una vita propria. Le sue ricerche lo portarono ad eseguire anche Polaroid di immagini scattate da altri fotografi[179]. L'imprevedibilità del processo di realizzazione di una Polaroid e la sua fragilità non erano un ostacolo, egli infatti affermò: "Si deve imparare a capire qual è il limite del medium, e poi imparare a lavorare ai margini di quei confini"[180]. Questo gli permise di raggiungere dei risultati di incredibile delicatezza e poesia.

Anche Walker Evans acquistò una Polaroid dopo un periodo in cui aveva smesso di fotografare date le sue precarie condizioni di salute e la sua età avanzata. La Polaroid rappresentò per lui l'ultima sfida della sua lunga carriera: creare immagini intelligenti attraverso un nuovo *medium*, relativamente inferiore dal punto di vista meccanico rispetto a quelli utilizzati generalmente dal fotografo. La ricerca artistica di Evans si protrasse per oltre un anno, dal settembre del 1973 al novembre del 1974, durante il quale egli generò un *corpus* di oltre 2.650 fotografie[181]. Anch'egli, come Kertész, lavorò in modo frenetico e febbrile, riuscendo a creare delle immagini di valore. Evans ci teneva a registrare le cose per com'erano, senza pretese né artifici; voleva mettere in atto quello che per lui era il segreto della fotografia: esprimere se stesso attraverso la fotocamera. Secondo lui infatti "l'apparecchio accetta l'indole e la personalità di chi lo impugna, la mente lavora sulla macchina, attraverso quest'ultima"[182].

L'utilizzo della Polaroid permise a Evans di rispolverare alcuni dei suoi temi più cari quali le architetture tradizionali, gli interni, i ritratti e soprattutto la segnaletica stradale (fig. 17). Dopo aver scattato le fotografie le metteva in sequenza più volte, le numerava, vi scriveva una didascalia e infine datava le stampe[183]. Egli era solito regalare spesso alcune delle sue Polaroid, soprattutto i ritratti, come forma di svago e intrattenimento, cosa che avveniva molto di rado con i suoi scatti tradizionali in bianco e nero. Da quest'attitudine si evince il mutato rapporto nei confronti del *medium* fotografico che diviene sperimentazione costante, intrattenimento e divertimento, senza nulla togliere allo spessore della ricerca condotta. Grazie alle didascalie presenti sulle fotografie si può dedurre che Evans si recasse a fotografare con regolarità soprattutto in Connecticut, New York

[178] GURBO R., *André Kertész* cit., p. 23.
[179] *Ivi*, p. 24.
[180] *Ivi*, traduzione dell'autrice.
[181] ROSENHEIM J. L., *Walker Evans* cit., p. 6.
[182] *Ibidem*.
[183] *Ivi*, p. 7.

e in Massachusetts.[184] I soggetti fotografati spaziavano dalle lattine accartocciate di soda, alle vetrine dei negozi di parrucche, ai depositi di rottami di automobili (fig. 18). Nei pressi della sua casa in Connecticut Evans si dedicò a registrare in modo capillare la segnaletica stradale e le frecce dipinte sull'asfalto, creando una sequenza di immagini che vanno dai segni freschi appena dipinti a quelli ormai logori e sbiaditi, in una sorta di metafora del tempo che scorre e consuma (fig. 19). Nel 1974 durante una vacanza passata a Saint Martin, un'isola delle Piccole Antille, egli produsse una vasta serie di fotografie dedicate alle insegne dipinte dei *cafés* e dei negozi e alle tradizionali architetture in stucco presenti sull'isola[185]. In Florida approfondì le sue indagini sulle scritte dei segnali stradali "decostruendoli nei loro fonemi e dittonghi più elementari: EN da 'OPEN', AI da 'PAID', e RT da 'CART'"[186]. Egli già negli anni Trenta aveva eseguito degli scatti che sottolineavano l'impatto della segnaletica stradale sul paesaggio; proseguendo questo tipo di indagini voleva dimostrare come "la materia essenziale del mondo contemporaneo potesse essere trovata in questi simboli spesso inconsci della vita moderna"[187]. La Polaroid SX-70 si adattava perfettamente alle sue necessità: scattare delle immagini coincise e pregne di significati che andassero a costituire un *corpus* di opere innovativo e non convenzionale, senza dover trascorrere molte ore in laboratorio (fig. 20).

Luigi Ghirri[188] iniziò a scattare le prime Polaroid nel 1979 utilizzando molteplici modelli quali la Polaroid 600, una Mamya[189] con dorso Polaroid e in seguito anche la Giant Camera, presente nella sede Polaroid ad Amsterdam, che produceva immagini di 50 x 60 centimetri[190] (fig. 21). L'imponenza di quest'apparecchio costringeva Ghirri ad operare in studio per cui era necessaria una lunga preparazione precedente allo scatto: il fotografo, prima di recarsi ad Amsterdam, creava delle piccole composizioni di *Still Life* con diversi oggetti che poi metteva nel suo bagaglio di viaggio. Ghirri non amava lavorare in uno studio, dava dunque indicazioni al tecnico della Polaroid in modo che questi sistemasse le luci in maniera tale che l'illuminazione risultasse naturale, come se gli scatti si svolgessero all'aria aperta[191]. In questa serie di fotografie

[184] *Ibidem*.
[185] *Ibidem*.
[186] *Ivi*, p. 8 traduzione dell'autrice.
[187] *Ivi*, traduzione dell'autrice.
[188] Nasce a Scandiano nel 1943. Inizia a fotografare negli anni Settanta, in un'epoca segnata dalle ricerche artistiche concettuali. Muore a Roncesi nel 1992 http://www.fotologie.it/Ghirri.html
[189] Azienda fotografica giapponese. http://www.mamiyaitalia.it/
[190] Manfred Heiting, direttore della Polaroid International di Amsterdam, aveva avuto l'occasione di osservare ad Arles nel 1978 gli scatti che Ghirri aveva eseguito con gli apparecchi tradizionali e trovandoli interessanti lo spronò ad utilizzare gli apparecchi Polaroid che gli venivano forniti grazie all'Artist Support Program. Durante il corso del 1980-1981 Heiting invitò Ghirri ad Amsterdam più volte al fine di permettergli di usare la Giant Polaroid Camera. QUINTAVALLE ARTURO CARLO E GHIRRI PAOLA, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pp.25-26. Solitamente Ghirri eseguiva almeno due scatti Polaroid dello stesso soggetto, con luci e diaframmi variabili, successivamente sceglieva uno scatto per sé mentre l'altro lo lasciava ad Amsterdam. *Ivi*, p. 27.
[191] *Ibidem*.

Ghirri elabora delle riflessioni sul concetto e la funzione della fotografia mirando a svelare tutta l'ambiguità che avvolge la cosiddetta realtà. In un mondo in cui la visione della realtà viene sempre più assimilata a quella delle immagini egli insinua un dubbio sulla veridicità della rappresentazione. Queste ricerche si strutturano in modo concettuale: mette in evidenza come fotografare significhi costruire e mettere in scena. Il fotografo usava spesso un reticolato simile a quelli usati per la pantografia che vivisezionando l'immagine impedisce un'assimilazione diretta della fotografia alla realtà a cui siamo abituati e opera anche una sorta di celebrazione del dettaglio, isolato ed evidenziato come difficilmente avviene nella vita quotidiana (fig. 22).

Nelle ricerche di Ghirri vi è sempre una profonda attenzione per il dettaglio, elemento che una volta strappato dal contesto riesce ad aprire le porte a nuovi mondi e nuove visioni[192]. Anche nelle Polaroid di piccole dimensioni si nota la volontà del fotografo di affermare che "il reale è percepibile solo nel dettaglio"[193]: è come se attraverso la fotografia ambisse ad aprire un'ulteriore finestra, oltre quella già spalancata sulla realtà circostante. Gli oggetti divengono simboli della memoria, mezzi attraverso i quali si offrono visioni che esulano dal presente e ci riportano al passato o ci spingono verso il futuro. La peculiarità della sua ricerca fotografica è dunque quella di approcciare ogni sfaccettatura del mondo, prestando molta attenzione alla durata temporale e studiando in modo lento e preciso la costruzione dello scatto. Nonostante la possibilità di una modalità lavorativa molto rapida offerta dalla Polaroid, Ghirri mantenne la sua propensione a scattare in modo ponderato e riflessivo. La Polaroid, fornendo degli scatti con profondi contrasti di luce e ombra, contribuisce a mescolare i confini tra il reale e il verosimile. Questi risultati che presentano un accentuazione delle ombre e dei contrasti netti non potevano essere raggiunti direttamente con la fotografia tradizionale: Ghirri, infatti, era solito intervenire successivamente sulla stampa per accentuare i colori e definire i contrasti. La peculiarità di una gamma di colori saturi e densi, tipici della Polaroid, spinse il fotografo a immortalare i giocattoli che grazie alla loro vivacità di toni acuivano ancor più i risultati legati alle cromie delle sue Polaroid[194] (fig. 23).

Spesso utilizzava la Polaroid come "taccuino per appunti di immagine"[195]: gli serviva come primo attrezzo di scoperta e indagine del nuovo che poi rifotografava con tempi e modi differenti attraverso un apparecchio tradizionale[196]. Tuttavia essa non rappresentava solo un semplice supporto utile ai fini di un successivo scatto: di ciò né è testimonianza il lungo periodo di sperimentazione del *medium* e il fatto che egli ritornasse spesso su temi già affrontati durante il suo

[192] *Ivi*, p.16-17.
[193] *Ivi*, p. 9.
[194] *Ivi*, p. 27.
[195] *Ivi*, p. 26.
[196] *Ivi*, p. 16.

percorso lavorativo con la fotografia tradizionale[197]. Ghirri utilizzò gli oggetti come punto di partenza anche per le fotografie di paesaggio: la registrazione dell'ambiente si fonde infatti alle immagini delle cartoline che collezionava sin da bambino; era solito acquistarle nei mercatini o nei vecchi tabaccai e tendeva a prediligere quelle più vecchie, scontate e banali[198]. Nelle fotografie dedicate a Roma (1979) e a Capri (dal 1981) si possono notare associazioni tra paesaggi reali e immagini di cartoline: una fusione della realtà e della finzione che aziona una riflessione senza sosta su ciò che ci circonda (fig. 24).

Il regista Andrej Tarkovsky[199] realizzò tra il 1979 e il 1984 delle Polaroid avvolte da una luce calda e morbida, quasi pittorica, che delinea i paesaggi della sua Russia natale e dei viaggi in Italia[200]. Le immagini scattate in Russia si caricano di una malinconia che si manifesta nelle ombre lunghe e negli alberi offuscati dalla nebbia nelle albe mattutine osservate da Tarkovsky dalla sua dacia di campagna. Accanto a questi luoghi del quotidiano il regista fotografa i suoi cari: sua moglie, suo figlio e il loro cane, creando così una sorta di intimo diario visivo del suo privato (figg. 25 e 26). Tutti i soggetti sono avvolti da una leggera nebbiolina che contribuisce a dare un senso di distanza e di distacco dal tempo presente (fig. 27). In Italia prediligerà invece gli scatti atti a immortalare le vestigia di architetture del passato, il barocco di Lecce o la cattedrale di Trani, edifici in rovina e paesaggi bucolici, oltre a nature morte che emergono con forza da sfondi cupi o sembrano invece fluttuare come presenze eteree grazie a una delicatissima luce (figg. 28 e 29). Tarkovsky era interessato allo scorrere e al fluire del tempo e con queste Polaroid riuscì a cogliere l'effimero e a "catturare l'eternità in un istante"[201]. Le sue fotografie sono specchio della memoria, ricordi fattisi materia, e monito del tempo che passa e muta le cose. Il loro formato ridotto esalta ancor più l'intensità emotiva racchiusa in queste fotografie. La luce soffusa che emerge dalla foschia e dal buio "rivela l'immobilità silenziosa di ogni cosa"[202] e cancella la linea dell'orizzonte lasciando le cose svanire in un'atmosfera atemporale che richiama la sostanza dei ricordi.

Adams riuscì a raggiungere altissimi livelli tecnici utilizzando la pellicola creata in concerto da lui e Land: la Type 55, che forniva un negativo dotato di un'incredibile ed elegantissima gamma

[197] I temi sono quelli del "confine tra il finto, il manifesto e il vero, i riflessi nelle vetrine, l'immagine nell'immagine, lo specchio, le cartoline riutilizzate come immagini ambigue". *Ivi*, p. 26.
[198] *Ivi*, p. 29.
[199] Nasce nel 1932 in Russia, figlio del poeta Arseny Tarkovsky, dopo gli studi alla Moscow Film School inizia la sua carriera come regista. Dal 1981 trascorre un lungo periodo in Italia. Muore in esilio a Parigi nel 1986. CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004, p. 135.
[200] Tonino Guerra (celebre scrittore di scenografie tra cui alcune per Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica e Federico Fellini) ricorda come durante il giorno del suo matrimonio, Tarkovsky, suo testimone, si aggirasse felice con la Polaroid in mano pronto a immortalare qualsiasi cosa lo colpisse. *Ivi*, p. 7.
[201] *Ivi*, pagina di copertina.
[202] *Ivi*, p. 127.

tonale di grigi, paragonabile, anche per la sua possibilità di produrre ingrandimenti senza alcuna perdita qualitativa, a quasi qualsiasi altro negativo convenzionale a grana fine[203]. Utilizzò spesso la Polaroid per le sue ricerche fotografiche sul paesaggio prediligendo le terre sconfinate e la natura selvaggia dei parchi nazionali. Il paesaggio incontaminato si impone come luogo ideale e trascendentale anche grazie al virtuosismo di Adams: la perizia tecnica e l'estetica della forma sono proprio i protagonisti di questi scatti[204]. Riguardo alla fotografia *El Capitan–Winter* (fig. 30) Adams scrisse:

> Molte delle mie fotografie più riuscite dagli anni Cinquanta in poi sono state eseguite con una pellicola Polaroid. Una delle favorite è *El Capitan, Winter, Sunrise*, fatta nel 1968 con una pellicola Polaroid Type 55 P/N. Il massimo splendore dello Yosemite è testimoniato durante l'alba subito dopo una tempesta di neve. In quel mattino nevoso, cercai con insistenza la valle per fare una fotografia, dato che poco dopo lo spuntare del sole, al crescente tepore del giorno, gli alberi e le pareti rocciose della valle avrebbero perso il loro manto di neve bianco. Trovai *El Capitan*, il più grande monoblocco di granito al mondo, che si svelava mentre le nubi e la foschia correvano sulla sua immensa sagoma come spirali e nastri. Uno sguardo alla qualità tonale della stampa che avevo ottenuto convincerebbe davvero della superiorità qualitativa della pellicola Polaroid[205].

Adams lavorò a stretto contatto con la Polaroid al fine di elevare le qualità tecniche ed estetiche sia dell'apparecchio che delle pellicole, determinato a offrire agli artisti un *medium* diverso ma egualmente efficace di registrazione del mondo.

L'impiego della Polaroid ha segnato anche il campo della moda, fornendo *in primis* un valido supporto alla verifica dell'illuminazione e dell'inquadratura, grazie alla sua visualizzazione istantanea. Molti fotografi scattavano delle Polaroid durante i *set* fotografici come provini per poi procedere alla realizzazione delle immagini attraverso gli apparecchi tradizionali. Il riscontro immediato di quello che sarebbe stato il risultato finale permetteva ai fotografi di effettuare delle ricerche e delle sperimentazioni creative per migliorarne la resa proprio durante lo *shooting* fotografico. La sensibilità del fotografo poteva così modificarsi e trasformarsi proprio nel vivo dell'azione attraverso la visione di alcuni test intermedi. Il rapporto tra fotografo e modella si arricchiva di un riscontro visuale immediato e di una costruzione dello scatto verificata attimo dopo attimo. Oggi, nell'epoca del digitale, il lavoro in *fieri* dei fotografi non lascia traccia, raramente esiste una memoria dei loro test e delle loro inquadrature scartate.

---

[203] *Photographs from the Polaroid collection:Auction in New York* cit. p. 102.
[204] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 72.
[205] *Photographs from the Polaroid collection:Auction in New York* cit., p. 94 (brano tradotto dall'autrice).

Nell'era della fotografia analogica, invece, il fotografo era portato a conservare i provini, scattati spesso con apparecchi Polaroid, come ad esempio avvenne per Helmut Newton[206]. Ripercorrendo le sue innumerevoli immagini Polaroid si ha l'opportunità di poter osservare le tappe che hanno segnato la sua poetica e il processo di ricerca creativa che precede il risultato finale, culminante nella scelta dell'immagine da pubblicare sulle più importanti riviste (fig. 31). Le sue Polaroid offrono una visione a tutto tondo della sensibilità e del *modus operandi* di uno dei più grandi maestri dell'immagine. Dagli anni Settanta in poi Newton iniziò ad utilizzare in modo sistematico la Polaroid, come strumento atto a testare l'illuminazione, le ombre, le espressioni, le pose delle modelle, il trucco, e la *location* dello scatto (fig. 32). Le Polaroid permettevano al fotografo di verificare se la direzione intrapresa fosse soddisfacente o se fosse invece meglio operare delle modifiche. Questo mezzo dunque gli permetteva di studiare e valutare la composizione dell'immagine fino a raggiungere il risultato desiderato. Il bordo delle Polaroid veniva sfruttato da Newton per annotarsi degli appunti inerenti al miglioramento delle luci o della composizione. I corpi statuari delle modelle, presentate come amazzoni su tacchi vertiginosi, sono posti "sullo sfondo di scenari urbani e interni asettici o barocchi"[207] (figg. 33 e 34). Gli scatti di Newton sono caratterizzati da una luce fredda e da composizioni spesso teatrali, studiate nei minimi dettagli dalla mente del fotografo che affermava:

> L'insieme del mio lavoro è prima di tutto scritto … porto sempre con me un taccuino dove annoto le fotografie che farò nei minimi dettagli. Non disegno. Consegno ai miei appunti gli oggetti, la luce, i componenti della mia fotografia. Sudore sotto le ascelle, labbra gonfie, bacio, spalla dell'uomo, mano della donna, interno di un gomito, interazione dei muscoli[208].

Questa testimonianza ci aiuta a intuire la grande importanza che ricopriva per Newton la preparazione dello scatto e la possibilità di visionare istantaneamente le fotografie al fine di curare la costruzione dell'inquadratura nei minimi dettagli. Anche sua moglie June Browns (*a.k.a*. Alice Springs) ricorda:

> Newton amava quella macchinetta Polaroid. Gli diceva ciò che lui voleva sapere e gli permetteva di correggere ciò che c'era da correggere prima di utilizzare qualsiasi altra macchina fotografica[209].

[206] Nasce a Berlino nel 1920, dopo il diploma ottenuto all'American School diviene assistente della fotografa di moda Yva. Essendo ebreo, durante il periodo nazista scappa in Australia, per poi tornare in Europa nel 1956. L'anno seguente si trasferisce a Parigi dove trova il successo come fotografo di moda. KOCH R., *Foto* cit., Helmut Newton, sezione Nudo.
[207] *Ibidem*.
[208] *Ibidem*.
[209] NEWTON JUNE E MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011, p. 6.

Il fotografo si serviva della Polaroid per osservare e saziare la sua "impaziente necessità di sapere come una data situazione sarebbe apparsa in foto"[210]: l'idea prendeva forma attraverso l'istantanea (fig. 35). Newton era stregato dalla spontaneità e dalla velocità di questo mezzo espressivo:

> Quando preparo la mia Polaroid, provo sempre uno strano sentimento […]. Com'è possibile che le prime Polaroid contengano spesso una freschezza e una spontaneità che spesso manca negli scatti finali accuratamente pianificati con quella che io chiamo "la vera pellicola"? Questa è la ragione: divengo impaziente di vedere come sarà la mia foto, afferro l'apparecchio, lo tengo in ogni vecchio modo, dritto o ad angolo, e devo solo chiudere l'otturatore.
> […]
> A volte uso le Polaroid come i primi esploratori usavano le gemme per guadagnarsi la fiducia dei nativi: le do alla gente per assicurarmi la loro cooperazione[211].

I segni spesso presenti sulla superficie dello scatto testimoniano l'attitudine pragmatica con cui erano trattate queste fotografie. Anche Bruno Bisang[212], a proposito delle tracce sulla carta fotografica, ricorda come le Polaroid venivano studiate attentamente dopo lo *shooting* iniziale ed è per questo che secondo il fotografo:

> [Esse] sono il risultato di molti fattori di contorno che hanno lasciato traccia dietro di sé. […] Passate per le mani di clienti, modelle e stilisti, vi scopriamo sopra impronte, graffi e altri difetti. Le Polaroid mostrano i segni del tempo, come le rughe sui volti delle persone[213].

Tali fotografie non rispondevano solo a esigenze tecniche ma, come ricorda Bisang, erano anche una sorta di "rompighiaccio comunicativo a contatto con clienti e modelle, prima espressione di pensieri creativi, minigallerie sul tavolo degli studi, autentiche star del *warm-up*, finchè le stampe non uscivano dal laboratorio rubando loro la scena"[214] (figg. 36 e 37). Bisang fece un ampio uso della Polaroid che riteneva il mezzo più adeguato per trasmettere la naturalezza e la spontaneità del soggetto fotografato. Le istantanee erano infatti una sorta di tappa intermedia nella realizzazione del servizio fotografico: il soggetto fotografato si mostrava spesso più disteso e rilassato, privo di

[210] *Ivi*, p. 10.
[211] NEWTON JUNE, *Helmut Newton: Pola Woman*, Schirmer/Mosel, Monaco 1995, p. 8.
[212] Bruno Bisang, nasce nel 1952 e trascorre parte della sua vita ad Ascona (Svizzera italiana). Dopo aver studiato fotografia a Zurigo inizia a lavorare tra la Svizzera, Milano e Monaco. La sua carriera è segnata da collaborazioni con clienti famosi quali Vogue, Chanel, Condé Nast e molti altri. ZOLLNER MANFRED, *Bruno Bisang, 30 years of polaroids*, teNeues, Kempen 2011.
[213] *Ivi*, Introduzione.
[214] *Ibidem*.

qualunque costrizione. Si prestavano inoltre a dar voce ai momenti più veri e autentici, trasmettendo l'atmosfera respirata al momento dello scatto (fig. 38).

Guy Bourdin[215] iniziò a scattare Polaroid negli anni Settanta, sia durante i suoi viaggi per i servizi di moda che nel corso dei suoi spostamenti personali (figg. 39 e 40). In queste istantanee si può intuire come Bourdin non utilizzasse la Polaroid solo per valutare la correttezza dei suoi scatti di moda, ma rappresentasse per lui un vero e proprio mezzo per traslare sulla carta la sua personale visione del mondo. Attraverso questo *medium* cercava dunque di trovare delle composizioni affascinanti e intriganti, approfondendo il suo interesse per i paesaggi naturali e urbani. Queste indagini portarono il fotografo a sviluppare un personalissimo linguaggio fotografico influenzato dalla vena più *noir* del surrealismo[216] (figg. 41 e 42). Le sue immagini ci inducono infatti a immergerci in un mondo onirico, fantastico e assurdo tratteggiato attraverso il poetico sguardo di quest'artista[217].

Giovanni Gastel[218] per le sue fotografie di moda lavora con i grandi formati come le Polaroid 20 x 25, ma anche con vecchie Polaroid a soffietto. La Polaroid 20 x 25 gli permette di ottenere un altissima qualità, spingendolo però a scattare con parsimonia e dopo un attenta verifica dell'inquadratura e della composizione, dati i costi della pellicola[219]. Gastel ricorre spessissimo a un mezzo della tradizione: un grande banco ottico in legno, che utilizza però con le pellicole Polaroid. In maniera dunque molto innovativa non utilizza più la pellicola Polaroid solo come test, ma come materiale finale per la stampa ricco di tonalità cromatiche intense (figg. 43 e 44). Il fotografo estende le sue sperimentazioni con le pellicole istantanee attraverso tecniche di duplicazione, che permettono di ottenere un effetto di sovrapposizione di due fotografie[220]. Tali indagini creative effettuate con materiali chimici condussero successivamente il fotografo a sperimentare nuove tecniche con l'avvento della rivoluzione digitale, creando incredibili scatti surreali[221]. Attraverso le tecniche digitali quali colorazione, montaggio e collage, Gastel tenta di neutralizzare parzialmente quell' "identificazione con il prodotto"[222] tipica della fotografia di moda. Questo connubio di tecniche permette a Gastel di mettere in luce gli aspetti significativi dei soggetti fotografati e far

[215] Guy Bourdin (1928-1981) si occupò inizialmente di pittura e disegno, per poi dedicarsi alla fotografia, lavorando per riviste di moda quali Vogue, Harper's Bazaar e Photo. VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Paris 2009.
[216] MEYER NICOLLE, *Guy Bourdin. A message for you*, Steidldangin, Göttingen 2013.
[217] VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin* cit. Introduzione.
[218] Nato a Milano nel 1955 si dedica alla fotografia di moda già all'età di 18 anni, lavorando per riviste specializzate italiane ed estere. MELOTTI MASSIMO, *I grandi formati Polaroid: Barbieri, Ferri, Gastel, Toscani*, Over Studio, Torino 1983.
[219] *Ibidem*.
[220] http://www.craf-fvg.it/mostra-2012-613-giovanni-gastel-la-perdita-dell-innocenza.php
[221] KOCH R., *Foto* cit., Gastel sezione Moda.
[222] CELANT GERMANO, *Gastel*, Idea Books, Milano 1997.

emergere il lato più onirico che si cela nel quotidiano. Germano Celant[223] tratteggia così il meraviglioso che abita gli scatti di Gastel: "Tutte le sue immagini elaborate in Polaroid configurano, la visione singolare di un corpo femminile quanto un altrove di oggetti sorprendenti e bizzarri in cui, per la loro carica enigmatica, lo sguardo si smarrisce"[224]. Volti, corpi, oggetti e ambienti si fondono e sfaldano i loro confini per evocare nuove e fantastiche visioni. Il mimetismo e la velatura sono un artificio di cui si serve il fotografo per rendere più lontano e irraggiungibile l'emblema dei nostri desideri[225].

Alcuni servizi fatti per Vogue negli anni Ottanta testimoniano la raffinatezza e l'eleganza raggiunte da Gianpaolo Barbieri[226] mediante l'eccelso utilizzo della Pellicola Polaroid 55 in bianco e nero. Questa pellicola gli ha fornito la possibilità di osservare immediatamente il positivo per valutare la struttura dell'immagine e al contempo di poter lavorare sul negativo per realizzare, in camera oscura, una stampa caratterizzata da una definizione e da una ricchezza di toni di mirabile qualità. La Polaroid dunque oltre a fornire un valido supporto tecnico ai fotografi di moda si è rivelata anche un *medium* eccellente per realizzare immagini caratterizzate da tratti di estrema qualità e ricchezza cromatica e tonale, motivo per cui fu utilizzata anche da Oliviero Toscani[227] che scelse la pellicola a colori Polaroid 808 e 809 e da Fabrizio Ferri[228] che lavorò prevalentemente con i formati 20 x 25 e 9 x 12[229]. La densità materica delle immagini Polaroid offriva un ampia gamma di colori, contrasti e ombreggiature che definivano le espressioni delle modelle, i loro corpi e le morbide pieghe dei vestiti. Questo *medium* ha fornito un supporto tecnico e al contempo emotivo in un campo della fotografia in cui l'interazione tra soggetto fotografante e soggetto fotografato è basilare per la buona riuscita dello scatto.

Il corpo valorizzato dalla fotografia di moda si spoglia degli abiti per divenire il protagonista assoluto nella fotografia di nudo. Questa transizione e disvelamento del corpo è interpretata in

[223] Critico d'arte italiano, nato a Genova nel 1940. Ha teorizzato l'arte povera negli anni Sessanta. Nel 1997 ha curato la Biennale di Venezia. http://www.treccani.it/enciclopedia/germano-celant/
[224] CELANT G., *Gastel* cit..
[225] *Ibidem*.
[226] Gianpaolo Barbieri, nato a Milano nel 1940 si è occupato anche di teatro e di cinema. Utilizzando la pellicola Polaroid Type 55 ha realizzato una serie di scatti sugli abitanti delle Seychell, pubblicato nel libro *Silent portraits*. MELOTTI M., *I grandi formati* cit..
[227] Nato a Milano nel 1942, ha studiato fotografia e grafica a Zurigo, durante la sua carriera ha collaborato con le riviste più importanti e dal 1982 al 2000 ha curato le immagini per le campagne pubblicitarie della Benetton. KOCH R., *Foto* cit., Toscani sezione Moda.
[228] Nato a Roma nel 1952, collabora con Vogue Italia fino al 1974, per poi passare all'edizione inglese di questa testata. Nel 1976 si reca a New York per lavorare alla rivista J.Q., ritrasferitosi poi in Italia si occupa, con altri fotografi, della creazione di *Vogue Gioiello* e *Vogue Pelle*, due giornali della Condé Nast. MELOTTI M., *I grandi formati* cit..
[229] *Ibidem*.

modo magistrale dall'eclettico Carlo Mollino[230] che realizzò, tra il 1960 e il 1973, circa duemila ritratti di donne dai corpi sinuosi utilizzando una Polaroid[231]. L'apparecchio di cui si servì fu la Polaroid 135, un modello professionale ad impostazione manuale con un'ottica in vetro attraverso il quale egli seppe realizzare magnifici scatti sia in bianco e nero (con la pellicola 107) che a colori (con la 108). Queste pellicole prevedevano lo strappo del positivo dal negativo di carta che andava poi gettato poiché inutilizzabile. Le fotografie a colori andavano montate su un cartoncino fornito dalla Polaroid e l'operazione giungeva al termine dopo aver passato sull'immagine un fissativo trasparente che fungeva da filtro antiultravioletto[232]. Mollino era solito montare le sue Polaroid su cartoncini incorniciati da composizioni di fiori secchi oppure marchiati da una sorta di sigillo dorato con le iniziali del suo nome "CM" al fine di sancirne la proprietà[233]. La tecnica Polaroid si sposa perfettamente con l'intento di Mollino: condurre una ricerca estremamente privata e intima. L'autonomia concessa da questo *medium* che abolisce qualsiasi necessità di intermediari tra negativo e resa finale, gli permise di scandagliare i suoi sogni più intimi e di mettere in scena immagini che rispecchiano i suoi desideri e i suoi feticci più segreti. I corpi delle modelle sono definiti come fossero statue, ideali di proporzione e bellezza; la loro femminilità e il loro corpo sono fotografati con dei tagli o delle ombre che ne mettono in evidenza solo una parte. Il corpo si presenta tronco, composto solo dalle specifiche membra che interessano le fantasie di Mollino. La modella molto spesso indossa indumenti acquistati appositamente dal fotografo per i suoi scatti: i delicatissimi e raffinatissimi pizzi di San Gallo o le più frivole vesti parigine (fig. 45). Solo di rado compaiono i caratteristici accessori tipicamente erotici quali frustini, laccetti, collari o indumenti intimi fluorescenti[234]. L'ambientazione teatrale dello scatto si svolge quasi esclusivamente negli appartamenti ristrutturati e arredati da Mollino appositamente per fungere da *set* fotografico[235] (fig. 46). L'erotismo che sprigionano queste immagini non è mai volgare o osceno, ma anzi risulta "non solo triste ma anche stucchevole"[236]. Mollino nel corso degli anni di produzione delle Polaroid scattò prevalentemente da un altezza di 50-60 centimetri da terra (fig. 47). Le posizioni delle

[230] Carlo Mollino, nacque nel 1905 a Torino da una famiglia molto benestante. Si occupò di architettura, design, fotografia ed estetica della fotografia, pubblicando nel 1949 un'opera sulla fotografia: *Il Messaggio della Camera Oscura*. Fu anche pilota di aerei e sciatore, questa passione lo portò ad interessarsi anche della dinamica dello sci. Morì a Torino nel 1973. ARPINO GIOVANNI, FERRARI FULVIO, PALAZZOLI DANIELA, *Carlo Mollino: polaroid*, U. Allemandi, Torino 2006, p. 8.

[231] FERRARI FULVIO E FERRARI NAPOLEONE, *Carlo Mollino Polaroids*, Edizioni Arena, New Mexico 2002, p. 5. Mollino conservava questi scatti all'interno di buste di carta da lettera custodite in uno degli antichi mobili parte del suo arredo domestico. Le fotografie erano ordinate in modo meticoloso secondo un criterio a noi però sconosciuto e di difficile comprensione ora che è stato alterato irreparabilmente dagli esecutori testamentari. Ivi, p. 7.

[232] ARPINO G., FERRARI F., PALAZZOLI D., *Carlo Mollino: polaroid* cit., p. 36.

[233] *Ivi*, p. 7.

[234] *Ivi*, p. 41.

[235] Tra questi vi era lo studio del padre ingegnere, Casa Miller, Villa Zaira e l'appartamento da lui soprannominato "la casa per il riposo del guerriero"*Ivi*, p. 40.

[236] FERRARI F., FERRARI N., *Carlo Mollino* cit. p. 11.

modelle si ripetono molto frequentemente in una sorta di sequenza in cui le varie parti del corpo svelano la propria nudità[237]. Spesso ritoccava le sue istantanee mediante "una tecnica di micrograffiatura per alleggerire la densità del colore sulla copia"[238]. La verniciatura finale mimetizzava perfettamente questi ritocchi che risultavano in tal modo invisibili all'occhio dell'osservatore. Le Polaroid erano immagini uniche, simili a miniature su cui Mollino operava dei ritocchi con una perizia certosina: il fotografo avrebbe voluto probabilmente enfatizzare ancor più il loro valore di *unicum* andando a costituire un libro in copia unica che le contenesse al suo interno[239]. La Polaroid gli ha offerto dunque la possibilità di coltivare i suoi desideri più intimi andando a creare un *corpus* di opere che delinea il ritratto della sua anima più profonda, delle sue fantasie e del suo modo di vedere l'eros. Le fotografie di Mollino traevano ispirazione da donne che decidevano di collaborare con lui per mettere in scena la teatralità dell'eros più sofisticato, sottratto dagli aspetti più crudi e istintuali.

L'iconografia del nudo si fa invece più sfacciata e diretta con il fotografo giapponese Nobuyoshy Araki che immortala gli attimi più intimi ed erotici della sua vita privata o i *bondages* che vedono protagoniste modelle compiacenti (fig. 48). La pratica del *bondages*, che affonda le sue radici nel periodo Meiji (1868-1914)[240], testimonia l'intimo rapporto che si instaura tra il fotografo e le modelle. I *bondages* permettono ad Araki di operare una fusione tra *Eros* e *Thanathos* ravvisabile nella metafora della paralisi della vita, e dell'istante che si congela per sempre sulla superficie dell'immagine fotografica. Senza attuare la minima ribellione, il soggetto viene catturato doppiamente: dalla morsa delle corde e dalla pellicola fotografica[241] (fig. 49). Le sue immagini, spesso pubblicate su riviste pornografiche, inscenano le più svariate ossessioni sessuali, registrate spesso nel quartiere a luci rosse di Tokyo. Araki indaga l'atto sessuale nelle sue infinite sfaccettature: dal porno al sadomaso. La sua poetica mira ad annientare qualsiasi differenza tra cultura alta e bassa, per tale motivo la Polaroid, in qualità di strumento che incarna la cultura pop, si presta perfettamente a esprimere queste sue intenzioni. L'osceno sconfina nel quotidiano e il sublime si mischia con il volgare in un continuo rimando alla realtà delle cose e alle contraddizioni insite nella vita[242]. Araki costruisce degli album ricchi di momenti personali, mettendo in atto quello che reputa l'obiettivo primario della fotografia: scrivere in prima persona la storia della propria vita privata. Non vi è più una separazione netta tra pubblico e privato ed è così che la Polaroid incarna

[237] ARPINO G., FERRARI F., PALAZZOLI D., *Carlo Mollino: polaroid* cit., p. 40.
[238] *Ivi*, p. 36.
[239] FERRARI F., FERRARI N., *Carlo Mollino* cit., p. 12.
[240] Stampe e dipinti appartenenti a questo periodo ritraggono dei giochi erotici in cui la donna viene appesa con delle corde. VAN TUYL GIJS, *Nobuyoshy Araki: Tokyo Novelle*, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997, p. XIII.
[241] *Ivi*, p. XIII.
[242] PALAZZOLI DANIELA, *Instant instincts. Art in Polaroid*, (catalogo della mostra a cura di Daniela Palazzoli tenutasi alla Galleria In Arco, Torino, 31 marzo – 22 maggio 2004), In Arco Books, Torino 2004.

proprio quello sguardo voyeuristico che Araki vuole comunicare. Nel 1971 questi pubblicò il libro *Sentimental Journey*: fedele trasposizione e registrazione di intimi attimi della sua luna di miele con la moglie Yoko Aoki, spingendosi fino a immortalarne il viso durante l'orgasmo[243], perché per lui la fotografia "è un fugace atto d'amore dove si mescolano sesso e sacro"[244].

Il corpo della donna passa in secondo piano nelle Polaroid di Robert Mapplethorpe, che manifesta la sua inclinazione sessuale attraverso una ricerca fotografica avente per oggetto la perfezione formale dei nudi maschili (fig. 50). Mapplethorpe, traendo ispirazione dalle riviste di pornografia *gay*, inizia a esplorare i suoi impulsi sessuali proprio grazie all'immediatezza e alla *privacy* concesse dall'apparecchio Polaroid[245]. All'inizio della sua carriera artistica creava dei *collages* proprio con le immagini trovate nelle riviste pornografiche: in seguito la Polaroid gli permise di creare tutti i *clichés* di cui aveva bisogno in modo indipendente. Riteneva che creare le proprie immagini autonomamente fosse più corretto e onesto ai fini della buona riuscita di un'opera rispetto a utilizzare scatti già pronti che si potevano trovare sulle riviste[246]. La Polaroid divenne un mezzo di seduzione che permetteva a Mapplethorpe di vivere una vera e propria esperienza sessuale con il soggetto fotografato[247] (fig. 51). L'interazione tra i due si arricchiva infatti della possibilità di visualizzare immediatamente lo scatto in cui si cristallizzava un condensato di desiderio e attesa. Il fascino della Polaroid era racchiuso dunque nella possibilità che il fotografo e il modello avevano di condividere la visione istantanea dell'energia sessuale che scorreva tra loro[248]. Gli scatti di Mapplethorpe comunicano tutta la sua ammirazione per la perfezione formale dell'anatomia corporea che occasionalmente lo spinse a realizzare anche delle fotografie di nudi femminili. In queste immagini vi è una specifica volontà di indagine formale, i corpi sono spesso frammentati e nell'inquadratura compaiono solo alcune sezioni di essi. La rappresentazione del corpo si rifà alla tradizione dell'arte classica e neoclassica rivisitata in chiave trasgressiva, come si può notare nel trittico *Manfred* (fig. 52) che mette in scena una sorta di sequenza della rappresentazione del corpo dalla purezza classica all'erotismo esplicito. La Polaroid rappresentò per Mapplethorpe il veicolo primario con cui sentirsi libero di indagare i suoi impulsi e le sue ambizioni che lo portarono a diventare uno dei più grandi maestri della fotografia.

2.4. La Polaroid nell'arte contemporanea

[243] ZAZA GIACOMO, *Araki/Nagasawa*, La Nuova pesa, Roma 2005, p. 59.
[244] KOCH R., *Foto* cit., Nobuyoshy Araki sezione Still Life.
[245] WOLF SYLVIA, *Polaroids* cit., p. 20-21.
[246] *Ivi*, p. 27.
[247] *Ivi*, p. 31.
[248] *Ivi*, p. 32.

> È a partire dai primi anni sessanta che i rapporti tra fotografia e pittura iniziano decisamente a cambiare senso di marcia rispetto al passato. Se fino a quel momento i contatti tra i due mezzi erano stati tutto sommato sporadici e comunque sovente fondati, come a più riprese s'è potuto constatare, su una confluenza autonoma verso unitarie prospettive, ora i cammini cominciano realmente a intrecciarsi, rivoluzionando profondamente il complesso scenario delle arti visive. Di lì a qualche anno, infatti, sarebbe improvvisamente venuta meno quella sensazione di "combattimento" per la medesima fetta di territorio che, fino ad allora, fotografia e pittura avevano in qualche modo suggerito[249].

La Pop Art aveva contribuito ad abbattere quelle barriere tra questi due *media*; la fotografia era così entrata a far parte delle opere d'arte a pieno titolo. Artisti come Andy Warhol scattavano molte fotografie, e in particolare Polaroid, che poi inserivano all'interno dei propri lavori artistici, operando delle modifiche e delle trasposizioni dell'immagine su supporti diversi. La fotografia era un ottimo mezzo per operare quell'ingrandimento delle proporzioni degli oggetti che interessavano questo filone artistico. La Pop Art nutriva un forte interesse per l'ambiente e la fotografia gli offriva dunque lo strumento più adatto per catturare i punti di partenza per la creazione di opere d'arte[250]. Uno degli artisti che si servì proprio delle Polaroid, sia come spunto per le sue grandi opere su tela, sia come vero e proprio supporto dove intervenire con il colore, fu Mario Schifano[251]. I primi scatti risalgono al 1976 e nei successivi quattro anni ne eseguì oltre un centinaio, dividendoli in diversi gruppi: *Viaggio nell'interno, Nudi, Ritratto, Collages*[252].

L'artista si serviva della Polaroid per prelevare innumerevoli "sollecitazioni visive"[253] e mettere in atto quel connubio di pittura e fotografia che ha caratterizzato la sua opera (fig. 53). Molto spesso l'artista scattava immagini agli schermi televisivi sempre accessi nel suo laboratorio; a volte queste foto erano lievemente fuori fuoco e mosse poiché egli voleva "dilatare la suggestione dell'immagine"[254]. Il procedimento creativo di Schifano molto spesso prevedeva un continuo intervento e manipolazione pittorica sulle immagini. Dagli anni Ottanta Schifano iniziò ad usare le Polaroid in modo sistematico, "come luogo genetico e laboratorio concettuale dei suoi lavori

---

[249] MARRA CLAUDIO, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 145.
[250] *Ivi*, p. 149.
[251] Pittore italiano (Homs, Libia, 1934 – Roma 1998) autodidatta, si interessa in un primo tempo alla corrente informale e, in seguito a un viaggio negli Stati Uniti avvenuto nel 1964, a quella pop. http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/mario-schifano/
[252] QUINTAVALLE ARTURO CLAUDIO, *Mario Schifano: America Anemica*, (catalogo della mostra a cura di Gloria Bianchino tenutasi a Palazzo Pigorini, Parma, 3 maggio – 22 giugno 2008), Skira, Milano 2008, p. 28.
[253] AA.VV., *Laboratorio Schifano*, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010, cit. p. 76.
[254] QUINTAVALLE A. C., *Mario Schifano* cit., p. 29.

pittorici, provando e sperimentando segni e colori, accostando e deformando figure e paesaggi"[255] e alterandone la superficie mediante l'utilizzo di pennarelli a tempera acrilica. Schifano si appropriava di tutto ciò che rappresentava l'immaginario collettivo per poi trasformarlo, modificarlo e plasmarlo al fine di renderlo una sua interpretazione personale (fig. 54). Attraverso la fotografia l'artista sottraeva un istante dal flusso del reale riuscendo così a bloccarne l'istantaneità e l'inesorabile fluire[256]; attraverso l'intervento pittorico invece operava una cesura tra la realtà e la sua immagine. La Polaroid, mediante la sua istantaneità, materializzava i pensieri e le idee di Schifano e la sua velocità permise all'artista di lavorare sul vivo dell'ispirazione e non interrompere il suo slancio creativo (fig. 55). Il fatto che la Polaroid offrisse un esemplare unico all'artista era una caratteristica non trascurabile poiché ribadiva il concetto che non vi sono momenti uguali e ogni istante è irripetibile. Achille Bonito Oliva[257] sottolinea come "Schifano in qualche modo estetizza i mezzi che adopera, santifica la Polaroid, la sottrae all'istantaneità e le dà durata, moltiplicandola, contaminandola, sporcandola […]"[258].

Accanto a questa modalità più che altro pittorica di servirsi della fotografia ve n'è un'altra legata alle esperienze della Body Art, degli Happening e delle Performance, in cui la fotografia è necessaria ai fini della registrazione dell'atto o dell'evento che altrimenti si perderebbero per sempre. Un istante selezionato dell'avvenimento viene sottratto all'effimero dell'immateriale e si concretizza sulla superficie fotografica divenendo così tangibile. La documentazione riveste però anche una funzione più profonda: permette infatti di approfondire l'indagine e l'analisi di un avvenimento registrato da differenti angolature. In alcuni casi gli artisti hanno optato per concretizzare i propri atti attraverso la Polaroid.

Ciò è avvenuto per le Performance di Marina Abramović e Ulay[259] che nel 1980 furono documentate con la Giant Camera di Amsterdam e con una Polaroid delle dimensioni di una stanza. Queste grandi fotografie dai colori lucidi testimoniano la volontà di utilizzare un *medium* che conferisse un'eccezionale forma estetica ai momenti salienti delle loro Performance. I due artisti sceglievano in prima persona un fermo immagine di una loro azione performativa al fine di renderlo tangibile e conservarlo in memoria del loro atto creativo (fig. 56). La Polaroid riesce a modellare

[255] AA.VV., *Laboratorio* cit., p. 77.
[256] *Ivi*, p. 78.
[257] Critico d'arte italiano nato a Caggiano (Salerno) nel 1939. Si dedica inizialmente a studi giuridici e in seguito consegue anche una laurea in Lettere. Ha sempre promosso la figura attiva di critico al fianco dell'artista. Ha teorizzato la Transavanguardia e nel 1993 ha curato la Biennale di Venezia. http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-bonito-oliva/
[258] AA.VV., *Laboratorio* cit., p. 85.
[259] Marina Abramović e Ulay (F. Uwe Laysiepen) si conobbero nel 1975 e l'anno seguente iniziarono a collaborare per creare alcune performance, video e film proseguendo così le tematiche di fusione tra arte e vita cha avevano già caratterizzato le loro carriere individuali e ampliando l'indagine sulla relazione tra due esseri umani e il mondo circostante. AA.VV., *Art from Europe*, (catalogo della mostra a cura di Catherine Lacey tenutasi alla Tate Gallery, Londra, 15 aprile – 21 giugno 1987), The Tate Gallery Publications, Londra 1987, p. 7.

perfettamente l'intensità delle emozioni, la forza e la tensione presente nelle loro Performance, trasformandole in immagini statiche senza togliere loro vita o energia.[260] Queste Polaroid sono fotografie di *tableaux vivants* messi in scena dai due artisti e come gli istanti della vita sono immagini irripetibili di attimi unici[261]. I due artisti si sono dedicati essenzialmente alla ricerca e all'indagine della relazione che lega due esseri umani e i risultati di questi lavori sono stati registrati su video o su Polaroid a grandezza naturale (grazie a una macchina delle dimensioni di una stanza). La decisione di attingere a questi mezzi per la registrazione dell'azione è ravvisabile nella loro insita possibilità di comunicare l'istantaneità, l'immediatezza e la possibilità di rendere l'integrità dell'opera a grandezza naturale senza alterare le proporzioni di un'esperienza incarnata dai loro corpi in scala uno a uno[262]. Anche l'artista Vanessa Beecroft[263] ha spesso immortalato le Performance delle sue donne-manichino attraverso la Polaroid. Le istantanee probabilmente permettevano di rendere l'idea dell'immediatezza e della fluidità di una situazione dinamica attraverso il loro particolare linguaggio e la loro modalità di registrazione non invasiva[264] (fig. 57).

Per oltre dieci anni, dal 1987 al 1998, Paolo Gioli[265] diede vita a un *corpus* di Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno. Le immagini di Gioli mostrano il connubio tra fotografia e grafica, in cui la fisicità dell'impronta fotografica viene sottolineata attraverso i segni lasciati dalla mano dell'artista. Una delle procedure della grafica, il trasferimento, si presta in modo ottimale ad essere applicato alla materia dell'immagine Polaroid. Gioli trasferisce dunque le sue Polaroid su carta da disegno, seta o altri materiali. Le sue ricerche si focalizzano principalmente sul corpo e sul volto, toccando a volte anche la natura morta e il paesaggio (fig. 58). La mano e la luce collaborano nell'atto di plasmare la materia della fotografia, dagli strati della quale emerge l'immagine che mira a riflettere su "realtà e apparenza, corporeità e immagine"[266]. Tuttavia il suo *modus operandi* non si può identificare con una posizione neopittorialista, in quanto nella sua opera non è assolutamente ravvisabile una sottomissione della fotografia alla pittura. La fotografia non deve piegarsi alla visione pittorica per avvalorare il suo carattere formale, ma queste due discipline tendono a fondersi "come se pittura e grafica costituissero una radicata e indelebile memoria, uno

[260] BARENTS ELS, *Instant fotografie*, Lecturis bv, Eindhoven 1981, p. 6.
[261] AA.VV., *Art from Europe* cit., p. 8.
[262] DEBBAUT JAN, *Ulay & Marina Abramović: Modus Vivendi. 1980-1985*, (catalogo della mostra itinerante a cura di Jan Debbaut tenutasi allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 14 settembre – 13 ottobre 1985; Kölnischer Kunstverein, Colonia, 20 ottobre – 17 novembre 1985), Lecturis bv, Eindhoven 1985, p.11.
[263] Artista nata a Genova nel 1969, ha studiato all'Accademia di Milano e si è poi trasferita a New York. Ha ottenuto un ampio successo internazionale con le sue performance incentrate sulla fisicità e la sessualità. http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/vanessa-beecroft/
[264] AAVV, *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*, (catalogo della mostra a cura di Marcella Beccaria tenutasi al Castello di Rivoli, Torino, 8 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003, p. 18.
[265] Nato a Sarzano, nei pressi di Rovigo nel 1942, si è interessato, nel corso della sua carriera di artista, a cinema, fotografia, grafica e pittura. Per le sue opere si è spesso servito delle tecniche più antiche della fotografia, come, ad esempio, quella del foro stenopeico. http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-gioli/
[266] VALTORTA ROBERTA, *Paolo Gioli,* Folini Arte Contemporanea, Chiasso 2004, p. 6

strato primigenio e viscerale della fotografia, una sorta di elemento genetico che riaffiora e le dà corpo"[267]. La drammatizzazione dell'immagine si nota in quanto essa perde di chiarezza, diviene misteriosa, polimorfa, e si allontana dalla visione reale del soggetto che viene spesso scomposto nelle sue parti: il viso, il busto o le mani (fig. 59). La Polaroid offre a Gioli il miglior mezzo per attuare delle "tattiche che stravolgano il dominio tecnologico"[268], in quanto il *medium* si presta ad essere plasmato sotto le abili mani del loro artefice. Gioli blocca le caratteristiche tipiche della Polaroid: immediatezza e istantaneità del risultato, in favore di un lento procedimento che prevede la messa in atto di "operazioni uniche e irripetibili"[269] che sfociano nella creazione di un'opera originale in cui la "ruvida e cedevole"[270] carta da disegno, su cui vengono trasferite le immagini, contiene i segni che rendono l'opera ancor più unica: "scalfitture, abrasioni, impronte"[271].

La Polaroid offre dunque agli artisti contemporanei un *medium* che può fornire un elemento di partenza per la creazione di un'opera d'arte, o può invece rappresentarne il punto d'arrivo, divenendo il supporto di registrazione di quest'ultima. Nel caso di Body Art, Happening e Performance, la Polaroid riveste un'importanza strategica fornendo una copia unica dell'attimo prescelto dall'artista per essere registrato in maniera permanente. L'evento artistico iscrive dunque la sua originalità e la sua testimonianza sulla superficie di un oggetto unico, originale e non riproducibile. In alcuni casi la plasmabilità insita nelle Polaroid, grazie alle innumerevoli possibilità di alterarne l'emulsione di sviluppo, ha ispirato la vena creativa di artisti che hanno saputo sfruttare questa peculiarità per creare dei personalissimi e originalissimi lavori. Se si preme infatti sulla superficie della fotografia, appena questa viene espulsa dall'apparecchio, con la parte posteriore di una matita o con il tappo di una penna, nel corso dello sviluppo si vedrà comparire una traccia di colori diversi[272]. Il gesto e il segno dell'artista affiancano dunque quello che è un procedimento tecnico e automatico di creazione meccanica dell'immagine. La Polaroid si inscrive dunque nel sempre più labile confine che separa il mondo dell'arte da quello della fotografia: le sue immagini sono delle copie uniche in cui la mano dell'artista può alterare direttamente l'emulsione di sviluppo per conferire al materiale trattato l'aspetto più desiderato.

[267] *Ivi*, p. 5.
[268] *Ivi*, p. 6.
[269] *Ivi*, p. 7.
[270] *Ibidem*.
[271] *Ibidem*.
[272] MUTTI ROBERTO, *Maurizio Galimberti: Lo specchio della luce polaroid & dintorni*, Compagnia dei Fotografi, Milano 1994.

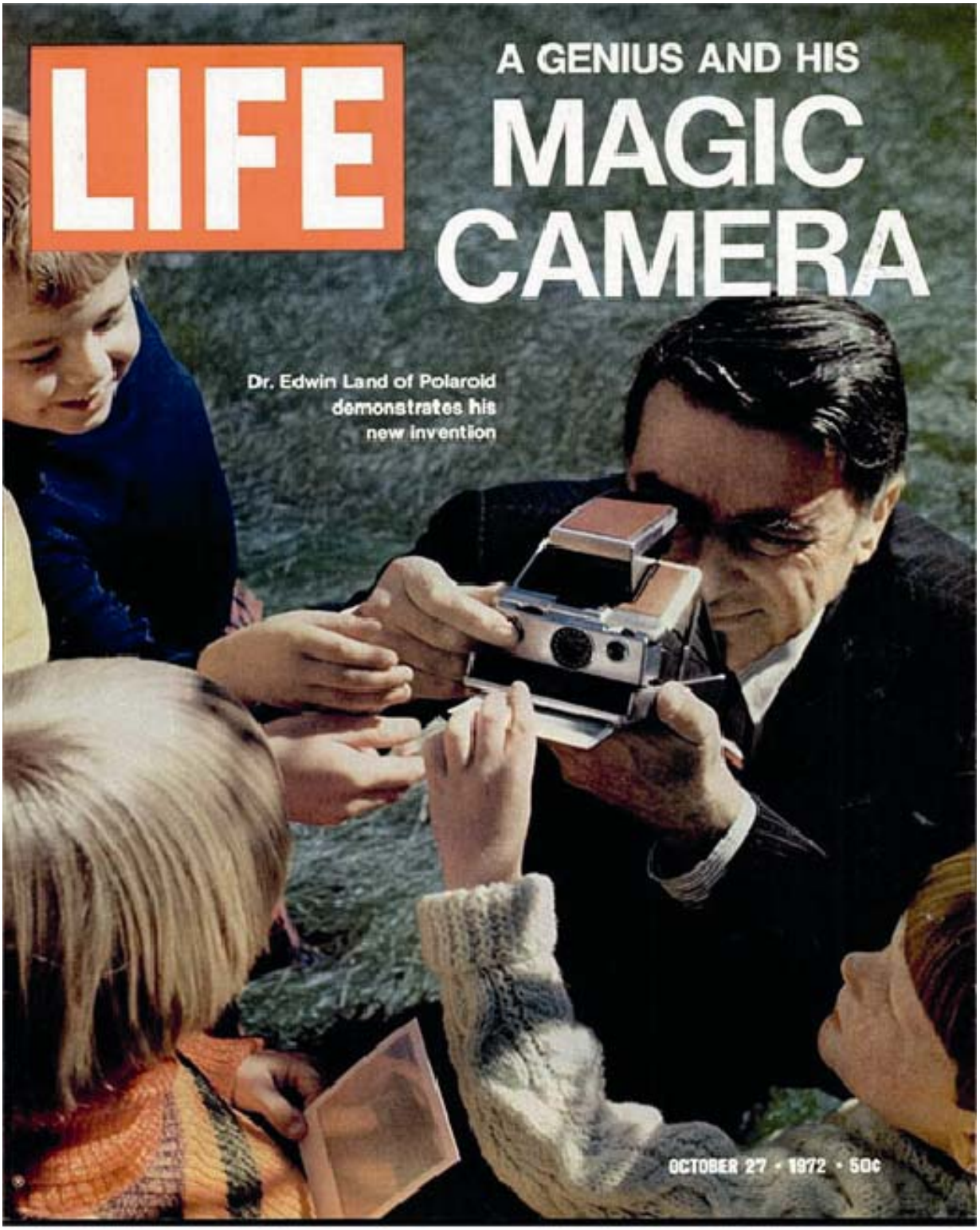

Fig. 10. Land e la sua macchina fotografica sulla copertina di Life del 27 ottobre 1972.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid,* Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 11. André Kertész, August 16, 1979, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész:
the Polaroids, Norton, New York 2007.

Fig. 12. André Kertész, Self-Portrait, Paris, 1927, Fotografia. GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész: the Polaroids, Norton, New York 2007.

Fig. 13. André Kertész, November 15, 1979, Polaroid, 10 x 8 cm. GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész: the Polaroids, Norton, New York 2007.

Fig. 14. André Kertész, senza titolo, 1933, Fotografia.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész:
the Polaroids, Norton, New York 2007.

Fig. 15. André Kertész, January 1981, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész: the Polaroids,
Norton, New York 2007.

Fig. 16. André Kertész, May 24, 1979, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, André Kertész: the Polaroids,
Norton, New York 2007.

Fig. 17. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975, Polaroid, 10 x 8 cm.
ROSENHEIM JEFF, Walker Evans: Polaroids, First Scalo, New York 2002.

Fig. 18. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975, Polaroid, 10 x 8 cm.
BONANOS CHRISTOPHER, Instant: the story of Polaroid, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 19. Walker Evans, senza titolo, 1973-1974,
Polaroid, 10 x 8 cm.
ROSENHEIM JEFF, Walker Evans:
Polaroids, First Scalo, New York 2002.

Fig. 20. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975,
Polaroid, 10 x 8 cm.
BONANOS CHRISTOPHER, Instant:
the story of Polaroid, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 21. Luigi Ghirri, senza titolo, Amsterdam, 1980, Polaroid, 50 x 60 cm.
AA.VV, From Polaroid to Impossible, (catalogo della mostra itinerante a cura di Rebecca Reuter: Polaroid [Im]Possible. The WestLicht Collection,
tenutasi al WestLicht Museum, Vienna, 17 giugno – 21 agosto 2011; NRW-Forum, Düsseldorf, 26 maggio – 5 agosto 2012; The Finnish Museum of Photography, Helsinki, 18 agosto – 2 dicembre 2012), Hatje Cantz, Ostfildern 2012.

Fig. 22. Luigi Ghirri, senza titolo, Amsterdam, 1981, Polaroid, 50 x 60 cm.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO, Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Fig. 23. Luigi Ghirri, senza titolo,
Modena, 1980, Polaroid.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO,
Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983,
Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Fig. 24. Luigi Ghirri, senza titolo, Capri, 1981, Polaroid.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO,
Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983,
Baldini&Castoldi, Milano 199

Fig. 25. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, Instant Light:
Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson, New York 2004

Fig. 26. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, Instant Light:
Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson, New York 2004

Fig. 27. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, Instant Light:
Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson,
New York 2004.

Fig. 28. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, Instant Light: Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 29. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, Instant Light: Tarkovsky Polaroids, Thames & Hudson, New York 2004.

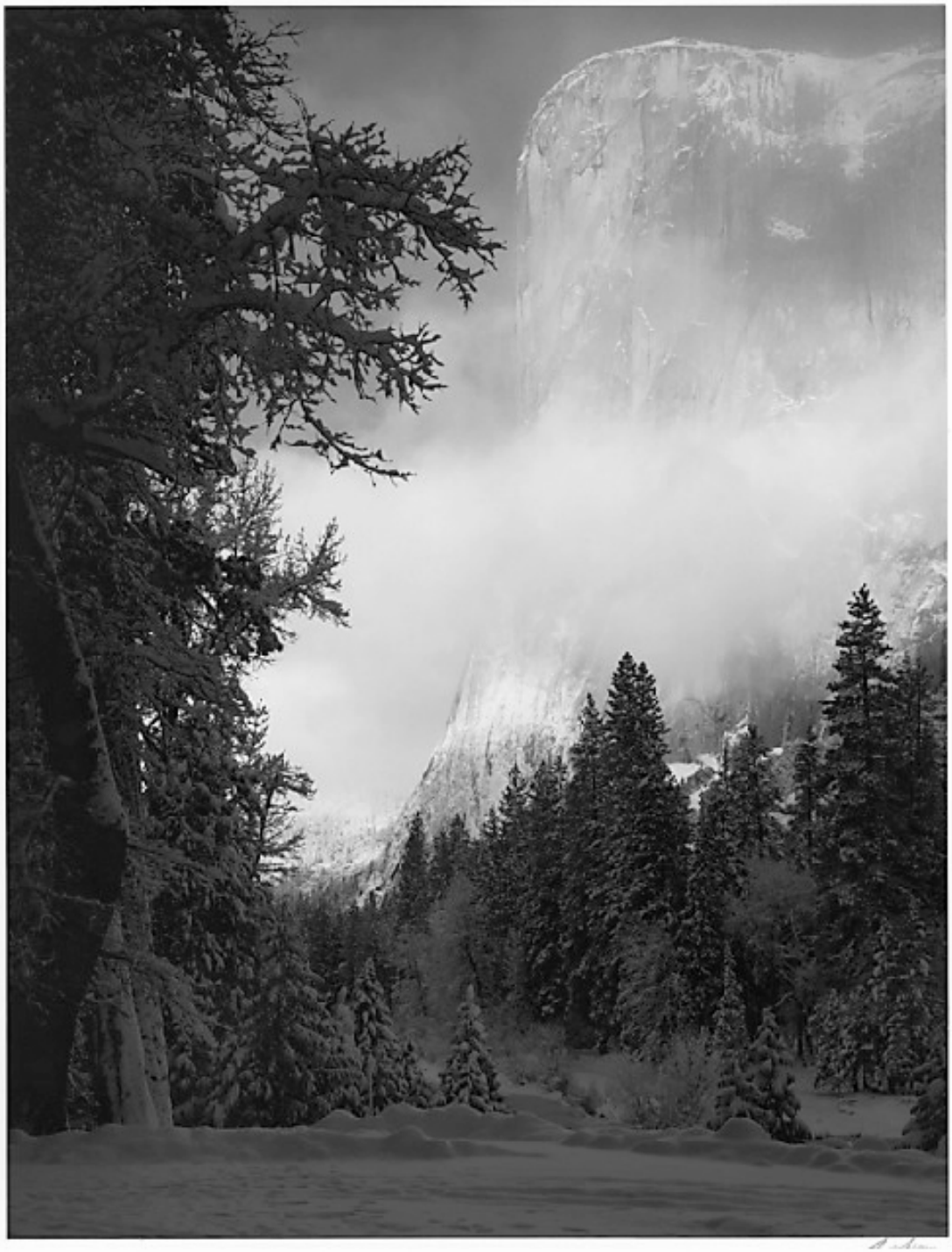

Fig. 30. Ansel Adams, El Capitan-Winter, Yosemite National Park, California, 1973-1977, Polaroid, 38,7 x 31,1 cm. Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 31. Helmut Newton, Paris Match, Monte Carlo, 1985, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, Helmut Newton: Polaroids, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 32. Helmut Newton, Stern, St. Tropez, 1978, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, Helmut Newton: Polaroids, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 33. Helmut Newton, Thierry Mugler, Monte Carlo, 1998, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, Helmut Newton: Polaroids, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 34. Helmut Newton, French Vogue, Parigi, 1981, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, Helmut Newton: Polaroids, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 35. Helmut Newton, Cigar Industry, Milano, 1997, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, Helmut Newton: Polaroids, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 36. Bruno Bisang, Monica Bellucci, Parigi, 1996, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, Bruno Bisang, 30 years of polaroids, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 37. Bruno Bisang, Naomi Campbell per Swish, New York, 1994, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, Bruno Bisang, 30 years of polaroids, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 38. Bruno Bisang, Paola Barbieri per Cosmo, Miami, 1990, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, Bruno Bisang, 30 years of polaroids, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 39. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, Guy Bourdin:
Polaroids, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 40. Guy Bourdin, senza titolo,1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, Guy Bourdin:
Polaroids, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 41. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid
VERTHIME SHELLY, Guy Bourdin:
Polaroids, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 42. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, Guy Bourdin:
Polaroids, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 43. Giovanni Gastel,
senza titolo, senza data, Polaroid.
CELANT GERMANO,
Gastel, Idea Books, Milano 1997..

Fig. 44. Giovanni Gastel,
senza titolo, senza data, Polaroid
CELANT GERMANO,
Gastel, Idea Books, Milano 1997.

Fig. 45. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA,
Carlo Mollino: polaroid, U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 46. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA,
Carlo Mollino: polaroid, U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 47. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA,
Carlo Mollino: polaroid, U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 48. Nobuyoshy Araki,
Suicide in Tokyo IV, 2002, Polaroid, 10 x 8 cm.
VAN TUYL GIJS, Nobuyoshy Araki:
Tokyo Novelle, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.

Fig. 49. Nobuyoshy Araki,
Suicide in Tokyo II, 2002, Polaroid, 10 x 8 cm.
VAN TUYL GIJS, Nobuyoshy Araki:
Tokyo Novelle, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.

Fig. 50. Robert Mapplethorpe, Untitled (Self-Portrait), 1973, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collezione privata. WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 51. Robert Mapplethorpe, Untitled, 1970-1973, Polaroid, 8,3 x 10,8 cm, Robert Mapplethorpe Foundation. WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

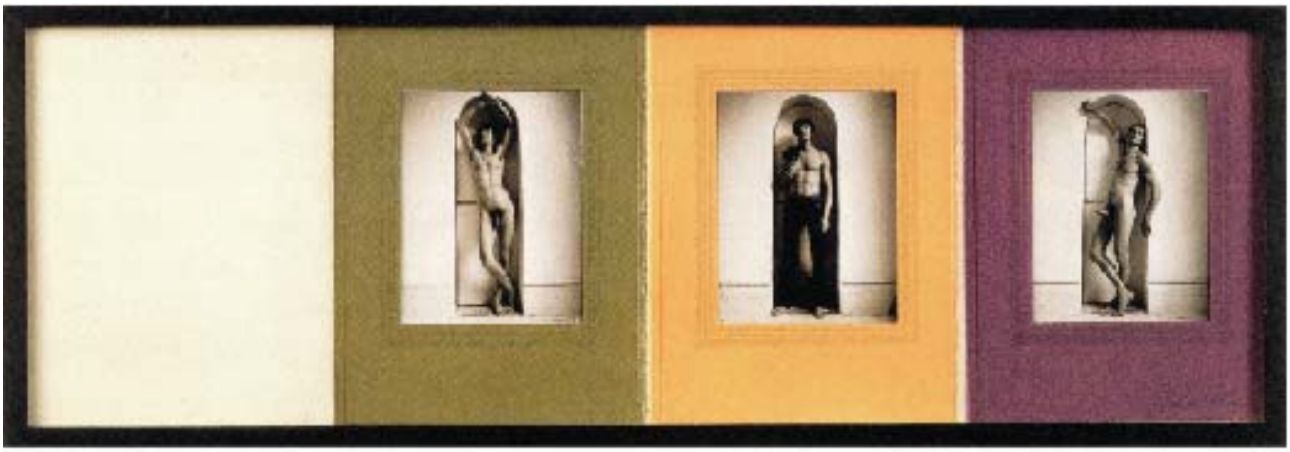

Fig. 52. Robert Mapplethorpe, Manfred, 1974, 3 Polaroid, con cornice in legno colorata con matite colorate, 20,3x45,7x2,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 53. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.
AA.VV., Laboratorio Schifano, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 54. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.
AA.VV., Laboratorio Schifano,
(catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 55. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.
AA.VV., Laboratorio Schifano,
(catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola,
Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 56. Gold found by the Artists, 1981, 2 Polaroid, 60 x 50 cm.
BARENTS ELS, Instant fotografie, Lecturis bv, Eindhoven 1981.

Fig. 57. Vanessa Beecroft, Polaroid della Performance VB17, 20 gennaio 1986, The Factory: School of Fine Arts, Atene, per la mostra Everything that's interesting is new, Collezione Dakis Joannou.
AA.VV., Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003, (catalogo della mostra a cura di Marcella Beccaria tenutasi al Castello di Rivoli, Torino, 8 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003.

Fig. 58. Paolo Gioli, Dormire nella maschera altrui, 1990, Polaroid trasferita su carta da disegno, 50 x 40 cm.
http://www.paologioli.it/foto13b.php?page=foto&sez=2&id=6

Fig. 59. Paolo Gioli, Anatomie, 1987, Polaroid su seta serigrafica e fondo acrilico più matita 34 x 27 cm, su carta da disegno 50 x 60 cm.
http://www.paologioli.it/foto18g.php?page=foto&sez=2&id=11

Capitolo 3
Il fotoritratto

3.1. Il ritratto in fotografia

Nella storia della civiltà occidentale, il bisogno di tratteggiare dettagliatamente le fisionomie dei volti e comunicare realisticamente le sembianze dei tratti psicologici e caratteriali dei personaggi risale al mondo dell'Antica Grecia. In quest'epoca nacque e si "affermò [nell'uomo] la concezione individualistica"[273] che condusse alla realizzazione di incredibili esempi di ritrattistica come quelli scolpiti nel marmo o quelli narrati dai versi di Omero. Con l'evoluzione dell'arte pittorica si moltiplicarono le rappresentazioni dei singoli individui; essi ritenevano i ritratti una forma di autocelebrazione e un simbolo di affermazione, successo e potere[274]. Tuttavia per molti anni, a causa dei costi elevati, solo in pochi potevano ricorrere alla ritrattistica pittorica per veder eternata la loro immagine. La possibilità di avere un'effigie da tramandare ai posteri veniva sentita come una testimonianza concreta della propria esistenza e una forma di sopravvivenza oltre la morte. I ritratti divennero appannaggio delle masse solo in seguito alla nascita della fotografia: la sua rapida evoluzione tecnologica comportò l'abbattimento dei costi di realizzazione e la riduzione del tempo di posa. La fotografia valicò dunque i confini e le differenze di classe, offrendo un mezzo democratico per ottenere un oggetto atto a veicolare la propria immagine nel tempo.

Se inizialmente la fotografia prese spunto dall'iconografia pittorica per quanto concerne la postura dei soggetti da ritrarre, in un secondo momento fu invece l'arte pittorica ad essere influenzata dalle pose utilizzate in campo fotografico. Molto spesso nei quadri si possono ammirare personaggi ritratti con il volto appoggiato su una mano; tale posa era molto diffusa in ambito fotografico: il soggetto infatti doveva restare a lungo immobile, dati i tempi d'esposizione richiesti per la buona riuscita dello scatto. La progressiva influenza della fotografia sulle scelte stilistiche e formali dei pittori ne denota l'ampia diffusione e la crescente importanza[275]. Tuttavia, la fotografia contribuì anche ad affrancare la ritrattistica pittorica dal vincolo della mimesi collegato alle necessità di celebrazione e testimonianza dell'esistenza individuale. I pittori furono dunque liberi di esprimersi adottando "nuovi codici linguistici ed estetici"[276] per la realizzazione dei ritratti e poterono dunque lasciare alla fotografia il compito di tratteggiare in modo realistico e veritiero i

[273] TANI GIORGIO, *Ritratto*, Monografie Fiaf, Torino 1993, p. 7.
[274] *Ivi*, p. 8.
[275] BATE D., *Il primo libro di fotografia* cit., p. 96.
[276] BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto del '900*, (catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours tenutasi a Palazzo Reale, Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.

lineamenti degli individui al fine di perpetuarne la memoria. La fotografia si offre infatti come veicolo mirante a:

> '[…] conservare l'immagine di una persona in sua assenza, che si tratti di un allontanamento o della morte. È la presenza dell'assente, una presenza *in absentia* che dunque non è solo incaricata di riprodurne i tratti, ma proprio di presentare la presenza in quanto assente: di evocarla (se non di invocarla), e anche di esporre, di manifestare il recesso in cui questa presenza si trova[277]'.

Nella seconda metà dell'Ottocento questa tecnica innovativa andò a rivestire anche una funzione pubblica di grande rilevanza: le fotografie rappresentavano la prova irrefutabile dell'identità personale nei documenti di riconoscimento[278]. La certificazione e la prova dell'identità di ciascun individuo trovò un'istituzionalizzazione attraverso la fotografia "la quale viene infine designata dalle burocrazie a inverare il paradosso per cui è l'essere vivente a dover somigliare al proprio documento d'identità"[279].

La fotografia delle origini aveva dei tempi di posa molto lunghi, vista la limitata sensibilità delle sostanze fotosensibili: per tale ragione inizialmente si tendevano a immortalare paesaggi e nature morte. L'invenzione del dagherrotipo, diminuendo leggermente i tempi di posa, offrì la possibilità di catturare con la luce le prime immagini di soggetti umani, costretti comunque a posare immobili per parecchio tempo[280]; in quell'epoca infatti gli studi dei fotografi erano equipaggiati di poltrone con fermatesta, braccioli e tavolini per appoggiare le braccia e favorire la stasi durante la posa[281].

La massiccia diffusione delle immagini individuali, dei propri cari o dei personaggi famosi, come Napoleone III o la Regina Vittoria, crebbe grazie alle *cartes-de-visite*: piccoli ritratti, inventati nel 1850 da André Adolphe Eugène Disderi[282]. La fotografia era così testimone della storia sociale e di quella individuale. In ambito privato il volto dei componenti del nucleo familiare veniva raccolto all'interno di album fotografici che documentavano così l'evoluzione delle generazioni. La

[277] Brano tratto da BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto* cit., p. 21.
[278] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 115.
[279] BOUHOURS J.M, *Il volto* cit., p. 27.
[280] *Ivi*, p. 115.
[281] Nella prime fotografie le pupille risultavano cancellate a causa del battito delle ciglia, impossibili da immobilizzare, per questo si ricorreva dunque alla maestria dei pittori che dovevano ridipingere gli occhi dei soggetti ritratti. MUSSINI MASSIMO, *Ritratti 1850-1950. Appunti sull'evoluzione del ritratto fotografico femminile*, Effeci, Casalpusterlengo (LO) 2000, p. 5.
[282] Quest'invenzione permise alle persone meno abbienti di poter avere un proprio ritratto a un costo inferiore. "La macchina fotografica di Disdéri era dotata di più lenti (quattro, sei o anche più), progettate in modo che diverse immagini potessero essere prese su una sola lastra", abbattendo così i costi di realizzazione di un singolo ritratto, BATE D., *Il primo libro di fotografia* cit., p. 98.

fotografia riusciva a fornire all'individuo "il possesso immaginario di un passato reale"[283] e incarnava così la storia della famiglia e della crescita dei suoi componenti, attraverso una selezione di immagini che sancivano l'importanza degli eventi cerimoniali e che incrementavano la coesione e la storia del nucleo familiare[284].

I costi economici e il tempo d'esposizione furono ridotti ulteriormente con l'invenzione del negativo al collodio umido e del positivo su carta all'albume ad opera di Frederick Scott Archer[285]; tuttavia le lastre di vetro umide dovevano essere sviluppate subito dopo la realizzazione dello scatto: ciò implicava l'ambientazione del ritratto in studio, poiché così si poteva procedere immediatamente con lo sviluppo in laboratorio.

Nadar (Félix Gaspar Tournachon), Mathew Brady, Lewis Carroll e Julia Margaret Cameron furono i primi grandi interpreti di questo genere. Nadar[286] fu in grado di realizzare magnifici ritratti grazie alla sua sensibilità nel rendere i tratti psicologici del soggetto, messi in risalto da una composizione essenziale e semplice, in contrasto con gli sfondi dipinti e l'utilizzo di svariati ornamenti molto di moda all'epoca. Egli focalizzava la sua attenzione sull'interiorità e la personalità del soggetto fotografato, dando molta importanza alla resa dello sguardo e a ciò che comunicava la figura. Uno dei più celebri esempi è il ritratto di Sarah Bernhardt (fig. 60), da cui emerge tutta la bellezza e la dolcezza dell'attrice.

È solo verso la fine dell'Ottocento che i fotografi iniziarono a lasciare gli studi: nel 1877 Richard Leach Madox[287] inventò le lastre in gelatina al bromuro d'argento che contribuirono a semplificare ancor più i procedimenti fotografici[288] e nel 1888 George Eastman commercializzò il primo apparecchio fotografico Kodak con pellicola a rullo; questa macchina fotografica permise al grande pubblico di scattare autonomamente le proprie fotografie, anche all'interno dei contesti domestici. Tutto ciò favorì un mutamento di rotta nell'iconografia del ritratto; i fotografi, agevolati dai miglioramenti tecnici, scesero nelle strade[289] per dare vita a quello che fu chiamato il ritratto

[283] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 9.
[284] *La fotografia. Usi e funzioni sociali* cit., p. 25.
[285] Nasce a Bishop' Stortford, in Gran Bretagna nel 1813. Si trasferisce poi a Londra dove lavora come scultore e per memorizzare le immagini dei suoi modelli si inizia ad interessere alla fotografia. Tenta di sviluppare un nuovo procedimento atto a coniugare la definizione propria del dagherrotipo e la praticità del calotipo che prevedeva la possibilità di ottenere molteplici copie dal negativo. Il suo nuovo procedimento, ottenuto da un negativo su vetro al collodio stampato poi per contatto su carta all'albumina, viene reso pubblico nel 1851. Con tale procedimento i tempi di posa si riducono a 20-30 secondi. Muore nel 1857. http://www.storiadellafotografia.it/2009/11/12/frederick-scott-archer-e-il-collodio-umido/
[286] Nato a Parigi nel 1820 fu uno dei più grandi ritrattisti della fotografia dei primi cinquant'anni dalla sua invenzione. Eseguì profondi ritratti a molti personaggi famosi del suo tempo. Morì nel 1910 a Parigi. http://www.masters-of-photography.com/N/nadar/nadar_articles2.html
[287] Nacque nel 1816, fu un fisico inglese che inventò le lastre in gelatina al bromuro d'argento e per questo fu insignito della Progress Medal poco dopo la sua morte avvenuta nel 1902. http://www.storiadellafotografia.it/2009/12/06/richard-leach-maddox-le-lastre-in-gelatina-al-bromuro-d%E2%80%99argento/
[288] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 10.
[289] *Ivi*, 115.

ambientato[290]: il soggetto veniva immortalato su sfondi, interni o esterni, strettamente legati alla sua biografia. Jacob Riis[291] fu uno dei primi a eleggere la strada a luogo privilegiato del suo lavoro (fig. 61): le sue fotografie vennero pubblicate da "The New York Sun" in un articolo intitolato *Flashes from the Slums: Pictures Taken in Dark Places by the Lightening Process*. In queste immagini i soggetti furono ritratti nei sobborghi di New York: questi ambienti conferivano loro attributi che ne completavano la descrizione, fornendo un apparato dettagliato per contestualizzare la persona ritratta in modo più approfondito[292].

Spesso la descrizione veniva arricchita dal tipo di abbigliamento indossato dal soggetto o da alcuni oggetti, come, ad esempio, gli attrezzi del suo lavoro. Il fotografo August Sander[293] (fig. 62), conferendo scientificità e progettualità al suo lavoro, realizzò una sorta di atlante illustrato del popolo tedesco, ritraendo i cittadini a seconda dei ceti di appartenenza e delle professioni lavorative, con gli attributi che li contraddistinguevano, come fossero archetipi della società[294]. Questi ritratti sono il riflesso della fisionomia del popolo tedesco attorno al 1930 visto attraverso lo sguardo di Sander; egli aspirava a restituire in modo obiettivo una "rappresentazione sociale dell'individuo"[295] in cui il singolo fosse definito dalla professione svolta. L'identità e l'interiorità del soggetto venivano così schermate dalla sua facciata pubblica.

I fotografi della Farm Security Administration riuscirono a condensare nelle loro immagini − destinate a raccogliere dei dati sociologici ai fini dell'inchiesta sulle conseguenze della Grande Depressione − i tratti psicologici più intimi dei soggetti fotografati. Questo progetto iniziò nel 1935 e per dieci anni tenne impegnati fotografi del calibro di Walker Evans (fig. 63), Gordon Parks o Dorothea Lange (fig. 64). Quest'ultima, ad esempio, fotografò i soggetti negli ambienti rurali in cui vivevano, evidenziando l'aridità della terra infeconda, come simbolo della crisi più generale.

---

[290] Termine coniato dal fotografo statunitense Arnold Newman, che disse: "In realtà io penso che il ritratto ambientato, del quale si suppone io sia il padre, aveva centinaia d'anni. Guardate tutti i dipinti fatti in Olanda, tutti i grandi pittori fiamminghi − un dipinto in particolare, dove un uomo è nella sua stanza e sulle pareti ci sono tutti i segni del suo commercio d'importazione: note attaccate sul muro, un piccolo disegno, ed egli sta contando delle monete d'oro, e poi nel mezzo c'è una grande finestra, e fuori questi vecchi velieri, che portavano le sue merci nel porto dov'era il suo ufficio[…]. E questo è in un certo senso un *ritratto ambientato*. Volevo mostrare lo spazio perché noi viviamo nello spazio". GUADAGNINI WALTER E ZANOT FRANCESCO, *Faces: ritratti nella fotografia del XX secolo*, (catalogo della mostra tenutasi a Lucca nel 2008 – 2009), Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2008, p. 13.

[291] Jacob August Riis (Ribe 1849-Barre 1914) , emigrato a New York dalla Danimarca, fu un fotografo e giornalista di cronaca nera. Eseguì numerose fotografie atte a testimoniare le pessime condizioni di vita in cui vertevano gli emigrati. http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_articles2.html

[292] GUADAGNINI W., ZANOT F., *Faces* cit., p. 9.

[293] Fotografo tedesco (1876-1964), iniziò la sua carriera come fotografo pittorialista per poi dedicarsi a una fotografia di ritratto più documentarista. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5145

[294] GUADAGNINI W., ZANOT F., *Faces* cit., p. 11.

[295] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 126.

Nella ritrattistica degli anni Settanta alcuni "canoni della fotografia di studio"[296] furono ripresi: il soggetto è spesso frontale rispetto all'obiettivo e in posa, non solo quando viene immortalato in ambienti interni, ma anche quando le immagini sono scattate all'esterno. L'osservazione sociale condusse Diane Arbus[297] a eseguire numerosi ritratti di personaggi che sembrano popolare un mondo in cui spiccano la diversità e la deformità. Arbus mise in evidenza come queste esistenze apparentemente emarginate fossero in realtà profondamente insite nel "nostro mondo"; anche i personaggi più banali, ritratti dall'obiettivo di Arbus, sembrano strani e bizzarri (fig. 65).

> Il baraccone della vita. Ripresi quasi sempre frontalmente, in maniera quasi brutale, spesso con i flash, i soggetti scelti posano consapevolmente accettando di mostrare la propria diversità con orgoglio e dignità pur non avendone apparentemente nessuna ragione. Paiono quasi farsi bandiera di questa 'consapevolezza dell'infelicità'[298].

Le sue fotografie mirano a mettere "esplicitamente in discussione […] i parametri dell'identità sociale"[299]. I suoi soggetti guardano dritto l'obiettivo, senza vergogna e senza suscitare alcuna compassione; la loro dignità e immobilità ne accentuano le stranezze[300] (fig. 66). Qualsiasi soggetto poteva esprimere una sensazione di angoscia ed estraneità e infatti sono spesso le persone normali a comunicare con maggior forza una deforme stranezza. Seguendo il credo propugnato dalla sua maestra Lisette Model "quando meglio si coglie il particolare, tanto meglio si arriva a ciò che è universale"[301], Arbus riuscì a comunicare un'idea di mondo diversa e lontana da quella celebrata solitamente dalla fotografia di moda, campo in cui la fotografa aveva fatto le sue prime esperienze.

Negli scatti di Irving Penn[302] invece, il soggetto è ritratto solitamente in studio, davanti a un anonimo fondale. L'armonia, la cura formale e l'attenzione nei confronti dell'illuminazione fanno di questi ritratti degli esempi di stile che mettono sapientemente in luce l'intensità della personalità dei soggetti fotografati (fig. 67). Per cogliere lo spirito profondo del soggetto era sufficiente un

---

[296] GUADAGNINI W., ZANOT F., *Faces* cit., p. 16.
[297] Diane Arbus (New York 1923-1971) iniziò la sua carriera come fotografa di moda, ma agli inizi degli anni Settanta eseguì numerosi ritratti caratterizzati da un crudo realismo a numerosi personaggi che la colpivano per la loro stranezza, deformità o anormalità. http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/
[298] TANI G., *Ritratto* cit., p. 18.
[299] CLARKE G., *La fotografia* cit., p. 134.
[300] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 30.
[301] http://www.masters-of-photography.com/M/model/model_articles1.html
[302] Nato nel 1917 in New Jersey dopo gli studi iniziò a lavorare per Harper's Bazar pubblicando illustrazioni, ma negli anni Quaranta iniziò a dedicarsi alla fotografia lavorando per Vogue in qualità di creativo. Si dedicò alla fotografia di moda, allo still life e al ritratto avendo particolare cura per la costruzione formale dei suoi scatti, l'uso delle luci e la definizione dei contrasti. http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn_articles2.html

fondale bianco che mettesse in risalto esclusivamente ciò che affiorava dalla psicologia del modello in posa. Penn affermava che "fotografare una persona è avere una storia d'amore, per quanto breve"[303], perciò riteneva importante dimostrarsi sensibile e rispettoso nei confronti di chi si accingeva ad essere ritratto. Dagli anni Cinquanta, abbandonò progressivamente l'interesse per la figura intera e iniziò a focalizzarsi sui ritratti in primo piano che riuscivano a cogliere più intensamente l'intimità e le fragilità di chi posava di fronte al suo obiettivo e si accingeva ad essere messo a nudo (fig. 68).

Richard Avedon[304] nei suoi ritratti fece piegare i soggetti al suo sguardo e al suo modo di vedere; lavorava prevalentemente in studio, su un fondale chiaro, solitamente bianco, con luci piatte e dure che svelavano spietatamente qualsiasi difetto si celasse nel volto dei suoi soggetti. I volti ritratti da Avedon erano le superfici su cui si concentrava la sua attenzione; essi erano il punto da cui partire per leggere la storia e la psicologia di chi si trovava di fronte al suo obiettivo[305] (figg. 69 e 70).

I ritratti di Nigel Parry[306], sono semplici, diretti e immediati; egli non ricerca l'orchestrazione eccentrica di *set* fotografici particolari, ma si concentra prevalentemente sul controllo della luce che mira a rivelare, attraverso la costruzione di ombre profonde, i segni e i piccoli solchi che caratterizzano il viso del modello. La luce tagliente svela "i pori della pelle, le rughe di espressione, tutti quei geroglifici in cui si scrive la storia di un volto"[307] (figg. 71 e 72).

La volontà di smascherare e immortalare in modo impietoso un soggetto, con tutte le sue imperfezioni e i suoi difetti, senza cedere il passo all'idealizzazione, è riscontrabile anche nei "*close-up*" eseguiti alle celebrità da Martin Schoeller[308]. Il fotografo riprende i suoi modelli in primissimo piano, sfruttando una luce "forte e diffusa che dona una particolare lucentezza agli occhi dei soggetti, senza però nascondere imperfezioni e difetti della pelle"[309] (fig. 73). Il viso, che domina interamente il fotogramma, è caratterizzato da una misteriosa intensità dovuta allo sguardo

[303] DEGLI INNOCENTI NICOL, *I ritratti psicologici' di Irving Penn alla National Portrait di Londra* in *Il Sole 24 ore*, 18 febbraio 2010.
http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2010/02/irving-penn-portraits-mostra.shtml?uuid=2fa611b4-1c76-11df-b3cb-2ae1f2a090b3&DocRulesView=Libero
[304] (New York 1923-San Antonio, Texas 2004) Iniziò a lavorare ancora molto giovane per Harper's Bazar e Vogue come fotografo di pubblicità e di moda. In un secondo momento si focalizzò sul ritratto immortalando i volti dei suoi modelli con spietato realismo. http://www.artnet.com/artists/richard-avedon/
[305] TANI G., *Ritratto* cit., p. 20.
[306] Nasce nel 1961 e inizia a lavorare come fotografo a Londra nel 1987. Nel 1994 si trasferisce a New York dove trova la consacrazione riuscendo ad esporre nei più importanti musei del mondo. KOCH R., *Foto* cit., Nigel Parry sezione Ritratto.
[307] *Ibidem*.
[308] Nasce nel 1968 a Monaco, durante gli studi ottiene una borsa di studio biennale in fotografia, dopodiché si trasferisce a New York dove attualmente vive e lavora. KOCH R., *Foto* cit., Martin Schoeller sezione Ritratto.
[309] *Ibidem*.

fisso e penetrante del modello che Schoeller cerca di immortalare proprio nell'istante in cui quest'ultimo, per un attimo, fa cadere la maschera e lascia trapelare la sua interiorità[310].

La fissità dello sguardo è un elemento riscontrabile anche nei ritratti scattati dalla fotografa francese Lise Sarfati[311] agli adolescenti. I volti immortalati sembrano appartenere a dei replicanti e lo sguardo è perso nel vuoto e risulta impenetrabile. La fotografa ritrae il volto di un'adolescenza drammatizzata immersa nei luoghi quotidiani che scandiscono la vita dei soggetti e che l'obiettivo della fotografa traduce in spazi psicologici[312] (fig. 74).

Qualsiasi ritratto è la *summa* tra due punti di vista, da una parte quello del fotografo, dall'altra quello del soggetto che si presta ad essere immortalato sulla pellicola: l'interazione tra i due stabilisce la profondità del risultato raggiunto. Per alcuni, come per Nadar, fotografare necessitava di una profonda conoscenza del soggetto da immortalare: "il ritratto che faccio meglio è quello della persona che conosco meglio"[313]; per altri invece, come ad esempio per Avedon: l'atto fotografico "è una modalità di incontro intuitivo, preintellettuale"[314], in cui il fotografo si sente di dare il meglio ritraendo persone incontrate per la prima volta. Ad ogni modo in qualsiasi ritratto si rispecchia anche l'interiorità e la sensibilità del fotografo. Lange sosteneva infatti che "ogni ritratto di persona è un autoritratto del fotografo"[315]. L'autore entra dunque a far parte della rappresentazione "attraverso il corpo e lo sguardo del personaggio prescelto"[316]; il fotografo si appropria per un attimo del volto del modello, la parte più intima di ogni individuo:

> Ritraendo quel volto io me ne impossesso, inesorabilmente, anche se ho ottenuto tutti i permessi, anche se ho offerto tutte le garanzie, anche se tra me autore e quella persona che sto ritraendo è in essere la più profonda complicità.
> Questo derubamento avviene in maniera duplice. Anzitutto per il fatto che quel volto diventa effigie della mia opera. In seconda istanza perché il tempo che accade nella produzione dell'opera, tempo irripetibile, è comunque passato e non è più visitabile se non attraverso l'opera medesima. Il volto rappresentato nell'opera è passato, appartiene ad un tempo ormai devoluto e che non può ritornare. In questo senso, ritrarre è un po' far morire senza uccidere[317].

[310] *Ibidem*.
[311] Nasce nel 1958 in Algeria da genitori francesi, ottiene una laurea alla Sorbonne con una tesi sulla fotografia russa degli anni venti e nel 1986 diviene fotografa ufficiale all'Accademia di Belle Arti di Parigi. Nel 2001 entra a far parte di Magnum, si reca negli Stati Uniti e realizza questa serie di scatti sugli adolescenti che vengono pubblicati nel 2005 nel libro "The New Life". KOCH R., *Foto* cit., Lise Sarfati sezione Donna.
[312] *Ibidem*.
[313] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 100.
[314] *Ibidem*.
[315] *Ivi*, p. 105.
[316] BEVACQUA STEFANO, *La luce e le cose: Per una filosofia della fotografia*, Editrice Clinamen, Firenze 2012, p. 88.
[317] *Ivi*, p. 82

Nella fotografia Polaroid quest'appropriazione avviene "alla luce del sole": l'immagine catturata di un volto è immediatamente fruibile sia dal fotografo che dal modello. I ritratti eseguiti con la Polaroid si ricollegano alle tendenze della fotografia tradizionale proprie degli anni Settanta e Ottanta, periodo di maggior successo della fotografia istantanea. Passando in rassegna la produzione di ritratti eseguiti con la Polaroid si nota che non vi è quasi mai un intento documentaristico, ma viene largamente privilegiata l'indagine psicologica e l'introspezione del soggetto fotografato. I modelli sono spesso isolati, in posa e in primo o primissimo piano, gli sfondi risultano per lo più neutri e semplici. Queste caratteristiche possono essere ricollegate sia alle similitudini che le accomunano all'iconografia tipica della fotografia di ritratto tradizionale di quegli anni sia alle caratteristiche tecniche proprie degli apparecchi Polaroid. Le impostazioni manuali sono infatti in molti casi limitate: non c'è la possibilità di zoomare, ma il fotografo può solo avvicinarsi o allontanarsi dal modello e in alcuni apparecchi la focale è fissa. Per tali motivi nelle istantanee si tendono a evitare gli sfondi confusi, le situazioni di scarsa luminosità e la registrazione di soggetti in movimento.

Il ritratto risulta dunque essere uno dei generi privilegiati per le ricerche artistiche eseguite con la Polaroid: il soggetto può infatti essere facilmente ubicato in un ambiente con un'adeguata illuminazione, e spesso le condizioni ottimali vengono ricreate in studio. Inoltre, un elemento caratterizzante è il rapporto di collaborazione e condivisione tra modello e fotografo che si viene a creare per la prima volta nella storia della fotografia analogica, grazie all'istantanea concretizzazione dell'immagine immediatamente successiva allo scatto.

3.2 Il ritratto nelle istantanee Polaroid

La Polaroid sancì il suo successo proprio grazie alla ritrattistica, ambito che aveva contribuito a fare anche della fotografia tradizionale un "*medium* di massa"[318]. Ogni qual volta veniamo immortalati da un obiettivo fotografico siamo ansiosi di scrutare il risultato; desideriamo osservare come veniamo percepiti dagli altri e qual è la nostra immagine "pubblica". La frenesia di constatare se ciò che l'apparecchio fotografico ha asserito combacia con quello che vogliamo comunicare di noi stessi, ci spinge a desiderare un riscontro immediato dell'effigie che la luce ha catturato. Oggi, in pochi istanti, vediamo comparire i nostri ritratti sui *display* delle fotocamere digitali e se non siamo contenti, in un *clic*, possiamo eliminare per sempre l'immagine. Tuttavia nell'era dell'analogico il responso era posticipato e le aspettative non trovavano subito una

[318] GUADAGNINI W., ZANOT F., *Faces* cit., p. 9.

soddisfazione. Se inoltre il ritratto non era di nostro gradimento c'era più riluttanza a distruggerlo, quasi stregati dalle credenze dei popoli primitivi che erano convinti che "la fotografia [fosse] una parte materiale di se stessi"[319].

Lo spunto all'ideazione di una tecnica che permettesse di ottenere in pochi istanti la traccia delle cose, nacque dall'impazienza manifestata dalla figlia di Land che voleva rivedersi immediatamente nell'immagine scattatale dal padre. Il desiderio di non dover sottostare a una lunga attesa rappresentò la scintilla che attivò l'ingegno di Land e lo portò a inventare un mezzo completamente rivoluzionario. Fu proprio un ritratto a spalancare le porte alla fotografia istantanea: quando infatti si trattò di presentare quest'invenzione al pubblico Land decise di darne prova scattandosi un autoritratto che lo immortalasse. La possibilità di rivedersi per la prima volta in modo immediato rappresentò il grande potenziale della Polaroid, ne sono un esempio le innumerevoli fotografie di ritratto eseguite con tale *medium*, sia dal grande pubblico che da fotografi e artisti affermati.

Con la Polaroid il momento della visualizzazione della fotografia è condiviso dal soggetto fotografato e dall'autore dello scatto: entrambi sono artefici di ciò che comparirà sull'immagine. La condivisione dell'attesa e della scoperta rende ancor più completo il processo di creazione dell'opera. In essa si manifesta il connubio di due punti di vista: ciò che il personaggio vuol far emergere dal ritratto e ciò che invece vi vede l'autore. Roland Bartrhes descrive così l'atto di essere fotografato:

> Davanti all'obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte[320].

Il vantaggio di poter valutare insieme la buona riuscita della fotografia rappresentava un importante privilegio della Polaroid rispetto alla fotografia tradizionale: i diversi punti di vista che andavano a comporre il ritratto trovavano un momento di valutazione congiunta nell'osservazione finale dell'immagine. Attraverso la comune riflessione, questi molteplici approcci si compenetravano al fine di restituire il giusto equilibrio espressivo al modello. Nell'era della fotografia digitale questo scambio tra fotografo e soggetto ritratto avviene di continuo e in modo sicuramente molto più rapido, portando alla creazione e alla cancellazione di un'infinità di ritratti nel giro di pochissimi secondi, in modo molto meno ponderato di quanto avveniva per le istantanee Polaroid, che comportavano comunque un certo costo dato dall'utilizzo di materiale.

[319] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 138.
[320] BARTHES R., *La camera* cit., p. 15.

La Polaroid offriva la possibilità di rivedere una copia unica e irripetibile della propria immagine, specchio realistico del mutamento del tempo che non può mai tornare identico a se stesso. I ritratti in Polaroid sono testimonianza dell'autenticità del volto del soggetto fotografato: i suoi pregi e i suoi difetti sono registrati sulla pellicola fotografica. Non vi è possibilità di post-produzione come nella fotografia digitale che attraverso programmi quali Photoshop può cancellare qualsiasi imperfezione. Nelle istantanee la pelle, i segni del tempo e tutte le caratteristiche fisiche che ci contraddistinguono vengono indelebilmente registrate sulla carta fotografica: una Polaroid non mente, è testimonianza fedele della nostra immagine.

Nei ritratti eseguiti con la Polaroid si notano prevalentemente due tendenze: fotografare persone con le quali si ha uno stretto legame d'intimità, come parenti e amici, oppure costituire dei *corpus* di opere che ritraggono le celebrità e i personaggi che hanno raggiunto il successo e acconsentono di posare davanti all'obiettivo del fotografo: non vi sono invece molte testimonianza di fotografie scattate a fine documentaristico, a persone sconosciute, incrociate per caso sulla propria strada: questo è dovuto anche alle caratteristiche tecniche della Polaroid, molti modelli infatti presentano delle limitate opzioni di controllo manuale delle impostazioni, rendendo più complicato scattare in determinate condizioni di luce o fotografare soggetti in movimento. Per tali motivi, in gran parte dei ritratti Polaroid il soggetto fotografato è consapevole di apprestarsi a essere ritratto e di conseguenza si mette più o meno in posa davanti all'obiettivo fotografico. Alcuni apparecchi Polaroid, come il modello Big Shot o il 104, nascono appositamente per realizzare ritratti: nel modello 104, ad esempio, il mirino presenta due linee orizzontali che costituiscono un valido supporto per mettere a fuoco il volto di una persona, la linea inferiore si sposta finché il viso del soggetto è interamente compreso tra questi due punti di riferimento e la messa a fuoco risulta dunque corretta[321] (fig. 75). Inoltre le istantanee sono generalmente più adatte alla registrazione dettagliata di uno spazio circoscritto, per cui il ritratto rappresenta un campo d'indagine privilegiato.

Tra i fotografi che hanno realizzato delle opere con la Polaroid, atte a mettere in luce con spontaneità l'intimità di un rapporto profondo con il soggetto fotografato, vi è Mapplethorpe. La serie dedicata a Patti Smith, conosciuta nella primavera del 1967, trasmette vulnerabilità e delicatezza[322] (figg. 76 e 77). La cantante-poetessa divenne ben presto la sua anima gemella; egli iniziò a fotografarla a partire dalle sue prime sperimentazioni fotografiche con la Polaroid. Tra i primi ritratti eseguiti da Mapplethorpe è annoverabile un'opera composta da quattro immagini di Smith in cui il fotografo è intervenuto inserendo manualmente delle campiture di colore. La donna è

[321] http://www.nicolafocci.com/2013/07/polaroid-land-camera-104/
[322] WOLF S., *Polaroids* cit., p. 23.

ritratta parzialmente nuda, con i capelli arruffati, da vari punti di vista: guarda a sinistra, poi a destra, fino ad affrontare direttamente lo sguardo di Mapplethorpe e di conseguenza quello dello spettatore, fissando dritto verso l'obiettivo. Le immagini sono state poi messe in sequenza e incorniciate utilizzando il supporto dei contenitori delle pellicole Polaroid[323] (fig. 78). Molti di questi ritratti suggeriscono il forte attaccamento reciproco derivato dall'intensa intimità e amicizia che li univa.

La figura carismatica di Patti Smith si presta a mettere in scena un ampio spettro di stati d'animo differenti, offrendo una serie di ritratti di grande profondità. La cantante sembra essere una musa ispiratrice per Mapplethorpe e allo stesso tempo una sorta di specchio attraverso cui il fotografo riesce a esprimere le sue sensazioni. Queste fotografie suggeriscono un rapporto di complicità molto forte e la prova di un'intensa collaborazione tra i due giovani artisti.

La continuità dell'*iter* creativo favorito dalla Polaroid permetteva loro di confrontarsi attraverso uno scambio dialogico che culminava con la visualizzazione dell'istantanea. Osservando queste Polaroid si percepisce un ruolo attivo di Smith nella realizzazione delle immagini: fotografare era un processo di intima collaborazione ed è per questo che guardando questi scatti si prova la sensazione di varcare un confine privato e intimo che delimita la complessa dinamica tra i due. In un'altra opera infatti, Mapplethorpe ritrae Smith in quattro pose diverse: le fotografie sono incorniciate e lo spazio centrale è occupato dal foglio protettivo della pellicola Polaroid dove compare la scritta "*Don't touch here*", quasi a esprimere la possessività che Mapplethorpe provava nei confronti dell'amica[324] (fig. 79). Queste creazioni si ricollegano agli iniziali interessi del fotografo per i *collages* e gli *objets trouvés*: egli si serviva di immagini reperite nei giornali e nelle riviste per la creazione delle sue opere, sulle quali poi interveniva, apponendo del colore, al fine di creare un lavoro originale e unico. La Polaroid fungeva da strumento atto a consegnare immediatamente nelle mani del fotografo degli oggetti, caratterizzati da una "propria consistenza e spessore"[325], su cui poter lavorare. Egli dichiarò di non essere attratto dalla Polaroid "in quanto immagine fotografica piatta, ma come oggetto, dotato di fisicità e di una sensualità tattile"[326]. Le caratteristiche di tale apparecchio lo agevolarono dunque nell'approfondimento delle sua abilità in campo fotografico e per questo furono d'ausilio alla maturazione della sua carriera in qualità di fotografo.

La Polaroid offrì inoltre a Mapplethorpe un *medium* plasmabile con cui egli poté compiere delle sperimentazioni attraverso la tecnica dell'Emulsion-Transfer. La stampa Polaroid infatti se

[323] Il fotografo tendeva spesso a incorniciare le sue fotografie, quasi a voler sottolineare ed enfatizzare l'unicità dell'oggetto, assimilabile ad un vero e proprio quadro. *Ivi*, p. 60.
[324] *Ivi*, p. 28.
[325] PALAZZOLI D., Instant instinct cit.
[326] *Ibidem*.

immersa in acqua calda si solleva dal supporto cartaceo originale e può essere applicata su un altro supporto, per poi essere manipolata assumendo forme diverse. Il fotografo eseguì un ritratto di Smith e poi, attraverso la suddetta tecnica, allungò e distorse l'immagine incollata su un nuovo foglio di carta dipinto, evidenziandone i bordi con un pennarello nero[327] (fig. 80). L'opera assume così un'aria pittorica che si ricollega ai primi lavori di Mapplethorpe, il quale inizialmente aspirava proprio a diventare un pittore.

Per il fotografo ritrarre era un mezzo di conoscenza e introspezione psicologica sia di se stesso che degli altri. Tra le Polaroid più toccanti spiccano quelle scattate al suo compagno Sam Wagstaff in cui si percepisce l'ammirazione che il fotografo provava nei suoi confronti e l'intensità della relazione che li legava. Queste istantanee comunicano freschezza e spontaneità che derivano dal piacere di scattare in situazioni di spensieratezza e serenità: le immagini non suggeriscono affatto una costruzione artificiosa dello scatto e la luce risulta prevalentemente naturale (figg. 81 e 82).

Quando Mapplethorpe non scattava fotografie dei suoi conoscenti più stretti, si dedicava a ritrarre l'*élite* culturale che gli veniva presentata tramite i suoi amici più in vista. Quest'attività che iniziò intorno al 1975 rappresentò una prima fonte di guadagno per il fotografo, e fu proprio ritraendo alcuni di questi personaggi che riuscì a crearsi delle conoscenze di spicco nel mondo dell'arte e della fotografia, utili a far decollare la sua carriera[328]. Tra questi ritratti è annoverabile quello eseguito a Nicky Weymouth − esponente dell'alta società e membro del circolo di Warhol − che sembra una figura eterea immersa sottacqua (fig. 83). La superstar Candy Darling appare intenta a flirtare con la macchina fotografica quasi a voler sedurre l'obiettivo (figg. 84 e 85):

> Quando un soggetto e un fotografo si accordano insieme per fare un ritratto, si attiva una complessa dinamica. Entra in gioco la vanità, come anche l'agio o il disagio del modello nell'essere scrutato dalla macchina fotografica. Le influenze culturali e la relazione tra il fotografo e il soggetto fotografato possono influenzarne la postura o l'espressione di quest'ultimo, si conoscono, e se è così, c'è fiducia o intimità tra loro? Nei ritratti più coinvolgenti le volontà di entrambi spesso coincidono […][329].

Sensibilità e perspicacia divengono mezzi di cui Mapplethorpe si serve per estrapolare e mettere a nudo le diverse sfaccettature che compongono l'indole del modello. Nei suoi ritratti ci sono spesso dei riferimenti ad artisti del calibro di Nadar e di Julia Margaret Cameron, come ad

[327] WOLF S., *Polaroids* cit., p. 30.
[328] *Ivi*, p. 57.
[329] *Ivi*, p. 58 (traduzione dell'autrice).

esempio nel ritratto della pittrice Helen Marden, in cui la figura è debolmente messa a fuoco[330]. Mapplethorpe preferiva lavorare in studio quando eseguiva i ritratti ai personaggi della vita mondana e artistica, così poteva focalizzarsi meglio sull'estrema cura formale, sulla raffinatezza stilistica e sulla padronanza delle luci, elementi tipici della sua produzione più matura[331].

Il pittore e regista Julian Shnabel[332] iniziò a scattare le sue prime Polaroid nel 2002, utilizzando una Giant Camera che produceva immagini di circa 50 x 60 centimetri[333]. Nel corso degli anni realizzò diverse centinaia di istantanee tra cui soprattutto ritratti dei suoi familiari e amici: l'intimità di questi scatti denota la volontà di realizzare delle "immagini per se stesso"[334], che registrassero e catturassero una traccia della sua vita (fig. 86). Schnabel desiderava cristallizzare l'energia insita in un istante e preservare dall'oblio la sostanza della sua vicenda biografica. Le Polaroid si fanno custodi del suo privato, e suggeriscono delle riflessioni sulla vita e la morte: alcune immagini mostrano infatti persone che non ci sono più, come suo padre o il suo amico Tucker Geery[335]. Il tempo è bloccato: l'immagine di un istante di vita tenta di cancellare la morte. Molte fotografie ritraggono le sue figlie, Lola e Stella, avute dal suo primo matrimonio, e i suoi due figli, Olmo Luis e Cy Juan, avuti dalla seconda moglie, Olatz Lopez Garmendia[336] (figg. 87 e 88).

Il *corpus* di Polaroid comprende anche gli scatti eseguiti ad alcuni celebri amici come Mickey Rourke che aveva da poco girato *The Wrestler* (fig. 89), Placido Domingo nelle vesti di *Simon Boccanegra* di Verdi (fig. 90), eseguito dopo aver dipinto il suo ritratto e il suo amico Lou Reed, celebre cantautore e musicista[337].

Le Polaroid rappresentano anche il mezzo usato da Schnabel per creare un suo composito autoritratto: alcuni scatti immortalano il suo volto, altri il suo studio, manifestazione del suo essere e della sua creatività. Tali immagini contribuiscono a fornire un quadro multiplo della figura di un artista eclettico che ha eccelso negli ambiti più disparati delle arti (fig. 91).

Inizialmente, come per Mapplethorpe, anche per Shnabel la fotografia rappresentava un *objet trouvé*: dal 1973 infatti l'artista era solito creare delle opere in cui integrava fotografie storiche, come fossero elementi pittorici; altre volte realizzava degli enormi ingrandimenti di

[330] Questi fotografi erano infatti ampiamente collezionati dal compagno di Mapplethorpe, Sam Wagstaff. Il fotografo poteva dunque studiarli nei minimi dettagli e trarne così ispirazione. *Ivi*, p. 59.
[331] *Ivi*, p. 59.
[332] Nato a New York nel 1951, nel 1974 partecipò all'Indipendent Study Program al Whitney Museum, alla fine degli anni Settanta si recò in Europa per studiare l'arte italiana e l'architettura di Gaudì. Oltre ad essere un pittore è anche regista e fotografo. GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Shnabel Polaroids*, Prestel, Monaco 2010, p. 194.
[333] *Ivi*, p. 13.
[334] *Ibidem*.
[335] *Ivi*, p. 15.
[336] *Ivi*, p. 19.
[337] *Ibidem*.

fotografie attraverso la stampa digitale che poi ridipingeva utilizzando i colori ad olio[338]. La Polaroid offriva dunque, in modo immediato, un "oggetto" materiale, assimilabile a un *ready-made*, che aveva il vantaggio di nascere dalla visione e dall'idea dell'artista, materializzandosi all'istante. L'artista applicava spesso campiture di colore sulle Polaroid, in tal modo il gesto dell'autore si iscriveva sulla superficie dell'immagine ottenuta meccanicamente (fig. 92). Shnabel apprezzava molto il ridotto controllo manuale della Polaroid, in quanto contraddistingueva in modo peculiare le istantanee dalle altre immagini ottenute con le più avanzate e moderne tecnologie digitali. Le lievi imperfezioni rendevano possibile restituire in modo più evocativo e poetico le intuizioni dell'artista senza snaturarle a causa dell'eccessiva perfezione e artificiosità tecnica[339]. La Polaroid rappresentava dunque una scelta stilistica: le imprecisioni e la sovraesposizione rimarcavano l'autenticità e l'unicità dell'opera. Per Schnabel fotografare con la Giant Camera non si discostava molto dalla modalità con cui egli era solito dipingere le sue tele: l'ingombrante apparecchio richiedeva una forte presenza fisica necessaria anche per la realizzazione dei suoi immensi quadri[340].

L'artista Richard Hamilton[341] si servì della Polaroid per creare uno suo sfaccettato ritratto composto da numerosissime Polaroid che gli furono scattate dagli artisti di cui era amico.[342] Nel 1968 Hamilton si recò nello studio di Roy Lichtenstein, il quale lo ritrasse con la sua Polaroid mentre beveva e fumava davanti ai suoi lavori. Quest'istantanea suggerì a Hamilton l'idea di creare una raccolta di scatti immediati e informali che andassero a illustrare come veniva percepita la sua persona dall'occhio di alcuni tra i più celebri artisti contemporanei che gli erano amici. Questo lavoro portò alla realizzazione di un'opera che riflette l'immagine di Hamilton realizzata in un arco temporale di oltre quarant'anni; le Polaroid furono in seguito raggruppate in quattro volumi, ognuno dei quali ne contiene 32[343]. Questi intimi diari privati forniscono un interessante ritratto di Hamilton reso attraverso la visione di circa 128 artisti che hanno segnato profondamente il mondo dell'arte contemporanea, tra cui Jasper Johns, Joseph Beuys o Gerard Richter. Inizialmente, gli artisti che si rendevano artefici dello scatto erano facilmente identificabili dalle loro opere posizionate sullo sfondo dell'immagine; poi però, Hamilton preferì far emergere la personalità e la poetica dell'artista-fotografo direttamente dall'essenza dello scatto e dalla struttura della composizione.

[338] *Ivi*, p. 14.
[339] *Ibidem*.
[340] *Ibidem*.
[341] Nato nel 1922 a Londra, studiò pittura alla Royal Academy School. Nel 1952 fondò l' "Indipendent Group" all' "Institute of Contemporary Arts" che si rivelò decisivo per lo sviluppo della Pop Art inglese. Nel 1956 creò la sua opera più conosciuta e famosa: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, considerata il punto d'inizio della Pop Art inglese. http://www.hamilton-richard.com/
[342] http://www.courtauld.ac.uk/macuratingexhibition/2012/essays/documents/%27A%20Specific%20Kind%20of%20Eye%27%20-%20Richard%20Hamilton%27s%20Polaroid%20Portraits.pdf
[343] *Ibidem*.

Sullo sfondo scompaiono dunque le opere degli artisti, elementi atti a rivelare esplicitamente l'identità dell'autore della fotografia: ci si deve orientare indagando solo l'interpretazione e la poetica dello scatto, come si può notare nella Polaroid realizzata da Man Ray, in cui il volto di Hamilton compare da dietro una cornice vuota, come se fosse stato incorniciato due volte, dal *frame* bianco della Polaroid e dalla cornice che l'artista tiene davanti al suo viso (fig. 93). Anche nell'immagine scattata da Francis Bacon si può notare un paragone diretto tra il volto mosso e confuso di Hamilton e quelli cancellati e sfregiati, tipici dei ritratti eseguiti su tela dall'artista (fig. 94). Le Polaroid, scattate in modo rapido, spontaneo e informale riescono a trasmettere al meglio le specificità della visione che contraddistingue ogni singolo artista e permea inevitabilmente qualsiasi cosa ideata dalla sua mente. Con questo *corpus* di opere, Hamilton desiderava mettere in luce come "la specifica mente creativa di un particolare artista fosse fisicamente manifesta nella sua arte"[344]. Queste Polaroid non rappresentano solo un ritratto di Hamilton, ma anche un autoritratto dell'artista che di volta in volta si è dedicato alla realizzazione dello scatto. Nelle immagini realizzate intorno al 2000 la figura di Hamilton appare sempre più lontana, relegata sullo sfondo, quasi a sottolineare che tale raccolta non è finalizzata a costituire esclusivamente una sua autobiografia, ma mira invece a indagare la specificità e l'originalità della visione di ogni singolo artista. Hamilton conduce una sorta di esperimento: valutare se esiste davvero "uno speciale genere di visione" che l'artista riesce a mettere in atto anche attraverso un apparecchio meccanico, che lasci poca libertà di manovra, come può essere la fotografia e in particolare la Polaroid.

3.3 Icons e celebrità

Nella storia della fotografia si riscontra fin dagli esordi la volontà degli autori di conferire scientificità e organizzazione seriale al loro progetto. In molti casi l'interesse si concentrava sul mondo popolato da personaggi celebri, come per la *Gallery of Illustrious Americans* realizzata da Mathew Brady attorno al 1850, o per il *Panthon Nadar* composto da caricature eseguite agli uomini dell'*élite* culturale e politica francese della seconda metà dell'Ottocento, che Nadar realizzò avendo come punto di partenza le fotografie scattate ai più celebri uomini del suo tempo[345].

> La realizzazione del ritratto dell'attore, dell'artista, del politico conosciuto al grande pubblico, porta con sé una serie di conseguenze fondamentali nella costituzione stessa di una poetica. Innanzi tutto il fotografo è già conscio che il

[344] *Ibidem*.
[345] GUADAGNINI W., ZANOT F., *Faces* cit., p. 11.

> volto che lui sta riprendendo si confronterà con altre riprese, fatte da altri, di quello stesso volto, già realizzate e già pubblicate […].
> […] l'iconografia dell'intellettuale, dell'uomo politico, dell'uomo d'affari, sono iconografie non solo definite a loro volta da una tradizione − che spesso rimonta ai secoli precedenti ed è stata definita pittoricamente e non fotograficamente − ma sono anche suscettibili di modificarsi al cambiare dei ruoli di queste figure all'interno della società, nonché all'interno del loro stesso gruppo sociale[346].

La volontà di creare una sorta di enciclopedia visiva dei personaggi più famosi, simbolo di una determinata epoca, è continuata nel corso della storia della fotografia, anche grazie alle ricerche condotte tramite la Polaroid. La Giant Camera Polaroid (fig. 95) − costruita a mano negli anni Settanta in soli sei esemplari, di cui cinque ancora funzionanti − è stato il *medium* prescelto da alcuni fotografi per realizzare dei grandissimi ritratti di 50 x 60 centimetri, in copia unica e non replicabile, dei più celebri personaggi che hanno lasciato il segno nel mondo dell'arte, dello spettacolo, della musica, della politica o della scienza[347]. I ritratti vengono realizzati prevalentemente in studio, poiché l'apparecchio richiede un potente flash come sorgente di luce e pesa circa 120 chili[348]. Quest'apparecchio, costituito da un banco ottico − grande scatola di legno in cui all'esterno è posizionato l'obiettivo e all'interno la pellicola − incute un po' di timore, come riportano le testimonianze dei soggetti fotografati[349], e sembra essere dunque adatto a catturare l'anima delle persone cogliendone gli aspetti più intimi in una sorta di rituale. Oltre al fotografo che deve scattare la fotografia è necessario l'aiuto di tre assistenti che devono montare e smontare il *châssis* contenente la pellicola che si sviluppa in un minuto e mezzo.

Dal 2004 al 2010, nel corso delle varie edizioni del Festivaletteratura di Mantova, la fotografa Marina Alessi[350] ha avuto l'opportunità di fotografare con la Giant Camera moltissimi scrittori famosi[351], descrivendo così quest'incredibile esperienza:

> L'emozione dell'apertura delle Polaroid è racchiusa nell'unicità dello scatto. Non siamo di fronte a una macchina tradizionale dove scattare foto a raffica è assolutamente normale. Qui ogni scatto ha un costo umano e materiale notevole. Quando viene tolta la pellicola regna solitamente lo stupore e l'imbarazzo. Stupore

[346] *Ivi*, p. 14.
[347] La prima persona ad essere ritratta con la Giant Camera fu l'autrice Simonetta Agnello Hornby. ALESSI MARINA, *Facce da leggere*, Milano, Rizzoli 2010, p. 277.
[348] GILOY-HIRTZ P., *Julian Shnabel* cit., p. 16.
[349] ALESSI M., *Facce* cit.
[350] Marina Alessi è una fotografa di teatro, cinema, televisione, letteratura e arte. ALESSI M., *Facce* cit.*,copertina.*
[351] Sin dalle origini la fotografia si confrontò non solo con l'arte pittorica e con il disegno, ma anche con la letteratura: La prima scrittrice ad essere fotografata nel 1841 a Londra fu l'irlandese Mary Edgeworth che descrisse l'esperienza nei minimi dettagli. *Ivi*., p. 8.

> perché vedere la propria immagine in formato 50 x 60 è quasi come vedersi allo specchio, imbarazzo perché ci si vede nudi, spogliati della propria corporeità[352].

Il fascino di questi grandi ritratti deriva dalla forza che sprigionano e dall'intensità dei colori che richiamano la profondità tonale tipica dei quadri. Alessi sottolinea quanta precisione, sensibilità e attenzione sia necessaria al fine di "condensare in uno scatto una vita intera, una vita come quella [ricca di conoscenza] dei grandi saggi"[353] come Doris Lessing (fig. 96), Mario Monicelli, Mario Rigoni Stern o Gillo Dorfles (fig. 97).

Le caratteristiche di questo apparecchio, composto da un grande soffietto, da meccanismi in ottone e una struttura in legno, necessitano che il fotografo si posizioni dietro ad esso, coprendosi la testa con un telo nero: tutto ciò richiama alla mente le origini della fotografia, quando solo pochi privilegiati avevano l'onore di essere immortalati e si provava un po' di disagio a posare di fronte a questi enormi marchingegni. La Giant Camera funziona con una grande pellicola a rullo molto costosa che fornisce fotografie a sviluppo immediato. Il complicato rituale che ne sottende l'utilizzo l'ha resa dunque un *medium* adeguato alla realizzazione di ritratti di soggetti che abbiano un interesse di valore generale.

La Giant Camera fu congeniale anche al desiderio di Timothy Greenfield-Sanders[354] volto a elaborare un progetto seriale e quasi enciclopedico: ritrarre i personaggi noti della sua epoca. Questa volontà affonda le radici in "una concezione della storia come insieme di eventi determinati dai singoli individui", che attraverso l'importanza del proprio lavoro, valicano qualsiasi dimensione privata divenendo interpreti del successo di un'epoca[355]. Il ritratto diviene il simbolo della cultura umanista propugnata dal fotografo: con tale pratica viene neutralizzato l'oblio e l'esistenza dell'individuo è preservata oltre l'effimero del quotidiano[356]. La serialità e la ripetitività con cui vengono realizzate le fotografie, in cui il soggetto è sempre frontale e illuminato dall'alto e da destra per conferirgli "sfumature scultoree"[357], richiama alla mente la metodologia lavorativa di Hila e Bernd Becher. Benché i due fotografi tedeschi si occupassero di fotografare le archeologie industriali, l'approccio metodologico risulta simile: il fine resta quello di preservare un ricordo, senza che questo venga alterato dalle emozioni del soggetto fotografante[358] (fig. 98).

---

[352] *Ivi*, p. 277.
[353] *Ibidem*.
[354] Fotografo statunitense nato nel 1952, laureatosi nel 1974 in storia dell'arte alla Columbia University e nel 1977 in cinema presso l'American Film Institute. http://www.greenfield-sanders.com/bio. Iniziò a utilizzare tale apparecchio dal 1988. PAPARONI DEMETRIO, *Timothy Greenfield-Sanders*, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001, p. 190
[355] *Ivi*, p. 20.
[356] *Ivi*, p. 18.
[357] *Ivi*, p. 26.
[358] *Ivi*, p. 24.

Greenfiel-Sanders immortalò numerosi artisti della seconda metà del XX secolo quali Robert Rauschenberg (fig. 99), Willem ed Elaine de Kooning o Robert Motherwell e registi del calibro di Orson Welles e Alfred Hitchcok[359]. Il fotografo mirò a rendere magnetico e catalizzante lo sguardo del modello, simbolo della sua anima, mettendo sempre perfettamente a fuoco i suoi occhi e lasciando le altre parti del corpo leggermente sfocate[360]; Greenfield-Sanders desiderava inoltre abbellire la persona ritratta facendo risaltare le qualità positive, senza svelarne spietatamente i difetti come faceva Avedon[361]. Essendo reticente a tutto ciò che era eccessivamente artificioso e tecnico, scelse di operare mediante questa gigantesca Polaroid che offriva degli scatti unici e irripetibili atti a catturare il perfetto ritratto di un'epoca. Il grande formato lo costringeva inoltre a focalizzarsi sull'essenziale, i limitatissimi scatti eseguiti ad ogni sessione permettevano di cogliere il modello mentre la sua attenzione era ancora massima, prima che sopraggiungesse la noia e l'insofferenza[362].

L'approccio creativo di Greenfield-Sanders è stato influenzato sia da Nadar che da Warhol:

> Una galleria di ritratti di personaggi noti, o che comunque lo potrebbero diventare per il rilievo del loro ruolo in un ambito specifico, rimanda all'idea di successo. Ora, il successo, uno dei pilastri sui quali si fonda ogni società a capitalismo avanzato, svela due volti di tale società: per un verso esso implica un'affermazione di potenza, per l'altro, sottraendo spazio alla dimensione privata, limita la libertà dell'individuo. Il successo poi, com'è noto, può essere effimero. Per questo il volto di un protagonista può restare nel tempo solo laddove si trasformi in icona. Il primo a comprendere in tutte le sue sfaccettature questa realtà fu Andy Warhol, che negli anni Settanta indagò la potenza dell'icona e la capacità di quest'ultima di rendere immortale il soggetto ritratto[363].

Warhol riteneva che per passare alla storia si dovesse essere innanzitutto consacrati dai *mass media* come celebrità di successo. L'artista sceglieva proprio tra questi personaggi famosi i modelli per le sue *Icons*, grandi tele che realizzava attraverso l'arte della serigrafia (fig. 100 e 101). Warhol, come Nadar, per la creazione dei suoi ritratti prendeva spunto dalla fotografia che divenne una pratica essenziale del suo processo creativo. Si serviva principalmente di un modello Polaroid Big Shot che, grazie alla sua focale fissa, era adatto alla realizzazione di ritratti in primo piano[364] (fig. 102). Dopo un rapido controllo dell'esposizione premeva il pulsante di scatto, l'immagine

[359] *Ivi*, p. 185.
[360] *Ivi*, p. 190.
[361] *Ivi*, p. 199.
[362] *Ivi*, p. 208.
[363] *Ivi*, p. 18.
[364] FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT, *Andy Warhol Polaroid 1971-1986*, (catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Londra, Parigi, nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery, New York 1992, p. 5.

fuoriusciva dall'apparecchio e in sessanta secondi si sviluppava. A partire dagli anni Settanta l'artista iniziò a realizzare i ritratti seguendo una sorta di *routine*: la celebrità veniva invitata alla *Factory*[365] per pranzo, Warhol arrivava quando il pasto era già avviato e, solo dopo aver rotto il ghiaccio, iniziava il processo creativo. L'artista amava lavorare in modo rapido e per tale motivo teneva pronte sul bancone tre o quattro Big Shot e svariate pellicole 108, già estratte dai loro contenitori.

Warhol preparava i suoi modelli, soprattutto le donne, applicando loro un trucco bianco su tutto il viso, il collo e le spalle. Questo procedimento permetteva di compensare l'effetto del flash e cancellare le rughe appiattendo e ammorbidendo la superficie della pelle. Tale preparazione risultava indispensabile anche per mitigare i fortissimi contrasti che si creavano quando la Polaroid veniva trasferita sul lucido che serviva per la serigrafia e per il dipinto finale. Warhol desiderava che il modello si togliesse i gioielli e la maglietta, e si coprisse solo con un telo in cotone[366]: tali direttive venivano date al fine di eliminare tutto ciò che potesse ricondurre il soggetto che si apprestava ad essere ritratto a una particolare epoca, rendendo così il suo volto atemporale.

Il modello veniva fatto accomodare su una sedia, dietro la quale c'era uno sfondo bianco. In seguito Warhol gli chiedeva di posare di profilo, di tre quarti e di fronte; mentre lui scattava le Polaroid, il suo assistente le disponeva in lunghe file su un tavolo. Al termine dello *shooting* Warhol e il modello procedevano a una scelta condivisa di circa cinque tra gli scatti che erano venuti meglio. Spessissimo chi veniva fotografato voleva portarsi a casa qualche istantanea, ma Warhol non acconsentì mai[367]. Egli ambiva a rendere gli uomini simili ai divi del cinema e le donne bellissime e piene di stile.

Negli anni in cui non esisteva ancora il digitale, le Polaroid fornivano a Warhol il *medium* perfetto per lavorare: tale fotografia era per l'artista una modalità relazionale, lo sviluppo istantaneo permetteva di valutare tutti gli scatti assieme al modello, sul vivo del procedimento creativo[368]. Le Polaroid erano degli schizzi, un'idea iniziale di come sarebbe stato il quadro finale. L'intervento manuale di Warhol, effettuato apponendo delle campiture casuali di colore sulla serigrafia, tendevano poi ad alterare l'immagine fino a stravolgerla; i contorni della fotografia non erano

[365] Era il suo studio, concepito come una sorta di fabbrica dato che le ricerche artistiche di Warhol si svolgevano nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte. PRISCO FRANCESCO, *Warhol e la 'Factory', quando l'arte contemporanea diventa industriale* in *Il Sole Ventiquattrore.com*, 5 marzo 2008.
http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/03/warhol-mostra-new-factory.shtml?uuid=87737960-ea94-11dc-a429-00000e25108c&DocRulesView=Libero
[366] FREMONT V., GRUNDBERG V., *Andy Warhol* cit., p. 6.
[367] *Ibidem*.
[368] *Ibidem*.

seguiti minuziosamente, ma il colore spesso sbordava ed era impreciso, rendendo così il viso ritratto, frammentato[369] (figg. 103 e 104).

3.4 Sperimentazioni creative: i ritratti manipolati

La Polaroid è un *medium* che può essere facilmente piegato a diverse esigenze personali al fine di esprimere la propria creatività. La pellicola integrale permette un controllo in tutte le fasi di sviluppo dell'immagine, fornendo la possibilità di alterare il procedimento con pochi semplici gesti. L'autore può intervenire nel processo di sviluppo andando ad alterare manualmente il regolare corso del procedimento chimico, esercitando una certa pressione sulla pellicola tramite "il retro di una matita o il cappuccio di una biro"[370]. Nella fase di sviluppo si vede comparire una traccia gialla se si è premuto subito dopo l'espulsione della fotografia; rossa, arancione o viola se invece si sono attesi dai 5 ai 15 secondi; al variare della temperatura invece la traccia potrà colorarsi di verde.

Il fotografo Nino Migliori[371] intervenne proprio con questa tecnica nei suoi ritratti realizzati con la Polaroid. In queste immagini il fotografo ha apposto il suo segno e ha iscritto il suo gesto sul "calco del mondo esterno"[372]. Migliori inizialmente operava delle pressioni che lasciavano una traccia simile a quella delle incisioni, tramite "matite, spatole, incisione a *frottage*"[373]; tale rielaborazione, atta a provocare alterazioni nei toni e nei contorni della fotografia, venne chiamata Polapressure. Il tempo d'intervento è molto limitato e dunque il gesto risulta casuale, non premeditato: inizia sulla superficie bianca, su cui poi, man mano che lo sviluppo procede, cominciano a emergere alcuni elementi che fungono da punti di riferimento per guidare il segno decorativo eseguito dal fotografo[374].

Nel 1989 Migliori iniziò a lavorare su una serie intitolata Polaori[375], in cui le istantanee, rapidi schizzi di amici o artisti, furono elaborate sia attraverso la tecnica del Polapressure, sia inserendo una sottilissima lamina d'oro tra l'emulsione che compone l'immagine e il supporto

---

[369] BONITO OLIVA ACHILLE, MASOERO ADA, RAVASI LAURA, *Andy Warhol: Un mito americano*, (catalogo della mostra a cura della Fondazione Antonio Mazzotta tenutasi a Palazzo Martinengo, Brescia, 11 aprile – 29 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003, p. 26.
[370] MUTTI ROBERTO, *Maurizio Galimberti: Lo specchio della luce polaroid & dintorni*, Compagnia dei Fotografi, Milano 1994.
[371] Nino Migliori nasce a Bologna nel 1926. Inizia la sua carriera di fotografo nel 1948, durante la quale indagherà il potere della visione. Le sue opere sono raccolte nelle più importanti collezioni sia pubbliche che private, in Italia e all'estero. http://www.formafoto.it/_com/asp/page.asp?g=m&s=c&l=ita&id_pag={9D34E414-915C-429F-A799-3ADA926D49AE}
[372] BARBARO PAOLO, *Nino Migliori: Instant 25 Years Polaroid*, Bologna, Publimago, 1999, cit. p. 7.
[373] *Ivi*, p. 10.
[374] *Ivi*, p. 7.
[375] Tale ricerca fu ripresa anche per le Polaroid esposte alla Biennale d'Arte di Venezia nel 1997. *Ivi*, p. 12.

cartaceo, attentamente sollevato e staccato dallo strato della fotografia. In queste piccole icone le tracce dorate emergono dallo sfondo creando dei doppi contorni attorno alle figure che acquisiscono così un'aura sacrale.[376] (fig. 105). La materia si presta così ad essere manipolata e trasformata dalle mani del fotografo-alchimista attraverso la casualità del suo operare che risulta solo in parte programmato.

> L'aura preziosa, sacrale del metallo "eterno" traccia un curioso contrappunto con la superficie plastica, di consumo veloce della Polaroid. Vi è un versante sottilmente ironico, forse lo stesso delle operazioni dei Celebranti, in queste icone sottratte all'immediatezza[377].

Lucas Samaras[378] incentrò la sua ricerca artistica su se stesso, indagando la sua interiorità e il suo corpo come macrocosmo e microcosmo al contempo: studiando se stesso sia da una certa distanza che in modo analitico, scandagliando la sua persona nei minimi dettagli[379]. La ricerca di Samaras lo condusse a investigare i terrori interiori che segnavano il suo animo[380] e, attraverso le diverse sfaccettature dei suoi numerosissimi autoritratti, seppe mettere in luce la "molteplicità dell'io"[381]. I *media* usati per esprimere la sua arte comprendono il disegno, la scultura e soprattutto la fotografia. I temi toccati dall'artista sono quelli "del terrore, della sessualità, della gioia, dell'identità e della mortalità"[382]. Le fotografie di famiglia e i suoi ritratti di quando era bambino, in Grecia, ebbero una grande influenza sul suo modo di concepire l'arte: per Samaras le fotografie rappresentavano la testimonianza e la prova concreta di aver vissuto[383].

Nel 1969 l'artista utilizzò per la prima volta una Polaroid, il modello 360: fu folgorato da questo nuovo *medium* e lui stesso dichiarò che "fu subito amore"[384]. Samaras si sentiva libero di sperimentare grazie anche al fatto che non esisteva alcuna tradizione precedente rispetto alla fotografia istantanea: per tale ragione non era soggetto ad alcuna inibizione espressiva. La Polaroid, essendo un apparecchio che non necessitava di grandi competenze tecniche e forniva un risultato

---

[376] *Ivi*, p. 12.
[377] *Ivi*, p. 13.
[378] Nato nel 1936 a Kastoria, in Grecia, è un fotografo, pittore, scultore e artista performativo. http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3793&page=1
[379] Anche quando eseguì la serie di ritratti ai suoi amici e conoscenti usando la Giant Camera Polaroid il suo volto veniva mantenuto come presenza costante al loro interno. PRATHER MARLA, *Unrepentant ego: the self-portraits of Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Marla Prather tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, 13 dicembre 2003 – 8 febbraio 2004), Whitney Museum of American Art, New York 2003, p. 7.
[380] La sua infanzia fu segnata dagli orrori della Seconda Guerra Mondiale e dalla successiva guerra civile che segnò profondamente la Grecia. Emigrò negli Stati Uniti nel 1948. Ivi, in copertina.
[381] *Ivi*, p. 7.
[382] *Ivi*, p. 8.
[383] *Ibidem*.
[384] *Ivi*, p. 7

immediato, rappresentò il *medium* adatto per poter lavorare autonomamente nell'intimità del suo appartamento, ambiente quasi sacrale ed elemento focale nell'indagine della sua persona.

L'immediatezza della Polaroid gli permetteva di mettere in atto delle sessioni fotografiche assimilabili agli Happening, pratiche artistiche a cui era stato avviato dal suo professore Allan Kaprow durante gli studi giovanili condotti al Rutgers University's College of Arts and Science a New Brunswick[385]. Samaras stesso dichiarò:

> L'arrivo della Polaroid fu perfetto. Potevo dar vita a un happening per conto mio. Non ci sarebbero stati né incidenti né pubblico. E l'avrei presentato una volta terminato[386].

Il suo primo lavoro con la Polaroid fu una serie di autoritratti intitolati Autopolaroids[387], ma è con il corpus di opere Photo-Transformation – realizzato tra il 1974 e il 1976 con una SX-70 – che Samaras introdusse un'autentica innovazione nel campo dell'arte e della fotografia istantanea[388]. Tali opere sono suddivise in due gruppi: nel primo l'emulsione dell'istantanea viene manipolata, mentre nel secondo le espressioni dell'artista sono alterate grazie all'apposizione di filtri colorati davanti alle fonti luminose presenti nel suo appartamento e soprattutto nella sua cucina, *location* privilegiata dei suoi scatti. Il formato degli scatti, 7,6 x 7,6 centimetri, li accomuna alle miniature dei manoscritti medievali. Soprattutto nella prima serie, la materia fotografica è plasmata dal gesto dell'artista che sembra sottoporre il suo volto e il suo corpo a terribili torture che tendono a smaterializzare la carne in modo violento. Le Photo-Transformations sono rese possibili grazie alla duttilità dell'emulsione dell'*integral film* che può essere "cancellata, macinata, schiacciata/spremuta e bucata"[389] permettendo la realizzazione di un *corpus* di opere innovativo sia dal punto di vista espressivo che formale. L'artista, riscaldando la pellicola, facilitava la manipolazione dell'emulsione, ottenuta esercitando una certa pressione sulla superficie dell'immagine con una penna. Samaras effettuò una sorta di violenta cerimonia sadomasochista sul suo corpo e sul suo volto; quest'ultimo assume le sembianze di una maschera mostruosa e grottesca che emerge dallo sfondo o si fonde in esso, la sua identità si disintegra e la materia si plasma sotto le mani dell'artista-demiurgo che procede nella ricostruzione (figg. 106-108). Questa serie di fotografie

[385] KOSKINA KATERINA, *Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005, p. 27.
[386] LIFSON BEN, *"SAMARAS": The Photographs of Lucas Samaras*, Ed. Aperture Foundation, New York 1987, p. 13.
[387] Corpus di oltre quattrocento autoritratti che mettono teatralmente in scena diverse identità immaginarie, modificando la struttura originaria dell'io, e traslando la sua esistenza maschile in quella femminile. Sulla superficie delle Polaroid Samaras applicava spesso dell'inchiostro. KOSKINA K., *Lucas Samaras* cit., p. 134.
[388] *Ivi*, p. 263.
[389] *Ivi*, p. 134.

rappresenta bene la vena più espressionista di Samaras. Fu proprio la SX-70 a offrire l'opportunità all'artista di interagire col suo corpo come fosse vera e propria materia[390].

Nel XX secolo, anche in campo pittorico e scultoreo, il ritratto è spesso teso a rispecchiare la crisi e il dramma che avvolgono l'individuo moderno, segnato dagli orrori e dalle crudeltà perpetuate dai suoi simili[391]. La cancellazione e la deformazione che Samaras opera sulla superficie del suo volto, possono ricordare la *Grande testa tragica* dell'artista francese Jean Fautrier (fig. 109): pur non essendo un autoritratto, anche quest'opera comunica ugualmente "questa volontà di tradurre plasticamente, con una materia assimilata alla carne, la sofferenza e l'orrore"[392]. Tale opera esprime "la visione tormentata [dell'artista] in cui la figura umana è distorta e sfigurata"[393]al fine di comunicare la sofferenza dell'uomo ferito e "straziato dagli eventi della seconda guerra mondiale"[394]. Come Samaras manipola l'emulsione Polaroid, così Fautrier modella la materia scultorea cancellando e graffiando la parte destra del viso. Nei due artisti si riscontra dunque una forte volontà di attaccare il volto nella sua unità e integrità operando un "modellamento della materia diretto e crudele"[395]. Francis Bacon realizzò dei ritratti in cui il volto deformato e ridotto a brandelli si dissolve fino a compenetrare nello sfondo come si può osservare nell'*Autoritratto* del 1971 o nel *Ritratto di Michel Leiris* del 1976 (figg. 110 e 111) tale operazione si può notare anche in alcune Polaroid di Samaras, in cui la materia è soggetta alla stessa forza distruttiva[396].

Dal 1978 al 1980 Samaras si dedicò a una serie di ritratti di alcuni amici e artisti contemporanei, poi dal 1982 al 1986 si concentrò sui Panoramas: in tale serie tagliava a striscioline di 2,22 centimetri dalle tre alle quindici Polaroid di formato 20,3 x 25,4 centimetri e, attraverso un procedimento di montaggio e *collage* andava a costituire ritratti e paesaggi che si dilatavano "provocando una distorsione di spazio e tempo"[397].

Nella sua carriera sperimentò qualsiasi formato Polaroid, dalla pellicola 808 di formato 20 x 25 centimetri all'immensa Polaroid, grande come una stanza, che produceva fotografie di 1 x 2 metri[398].

---

[390] LIFSON B., *"SAMARAS"* cit., p. 45.
[391] BOUHOURS J.M., *Il volto* cit., p. 27.
[392] *Ivi*, p. 23.
[393] *Ibidem*.
[394] *Ivi*, p. 141.
[395] *Ivi*, p. 142.
[396] *Ivi*, p. 131.
[397] KOSKINA K., *Lucas Samaras* cit., p. 264.
[398] Tale *room-size camera* fu inventata nel 1977 per fotografare grandi dipinti a grandezza reale, e poi fu resa disponibile anche ai fotografi per la realizzazione di particolari opere. Si trovava al Museo di Belle Arti di Boston, conosciuta infatti come la *Museum Camera*, richiedeva l'assistenza di tre tecnici per essere azionata, oggi tuttavia non è più in uso. AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013, pp. 17-21.

Negli anni Settanta il fotografo tedesco Andreas Mahl[399] scoprì che attraverso un delicato procedimento poteva separare il supporto di plastica dall'immagine che emergeva dall'emulsione; poi procedeva a riposizionare l'immagine su un nuovo supporto attraverso la tecnica detta Polaroid-Transfer o Emulsion-Transfer (fig. 112). Mahl applicò questo procedimento a una serie di ritratti su sfondo nero, in cui i volti risultavano allungati e striati, come fossero dei fantasmi fluttuanti nel buio: i volti riempiono completamente l'inquadratura senza la minima traccia di uno sfondo o di un'ambientazione circostante [400] (figg. 113 e 114).

La Polaroid pubblicizzava i suoi prodotti, e soprattutto i modelli a *integral film*, evidenziandone la semplicità d'utilizzo anche per chi non possedesse grandi capacità tecniche; tuttavia con la scoperta di queste nuove possibilità di manipolazione, gli artisti trovarono un modo efficace per rimettere in gioco le abilità tecniche e lo sforzo creativo, realizzando delle opere ibride, oggetti a metà strada tra le fotografie e i dipinti, ricchi di colori profondi e saturi[401]. La superficie dell'immagine diviene così materia plastica che si presta ad essere alterata dalle mani degli artisti.

3.5 Il ritratto a mosaico

Il ridotto formato della SX-70 suggerì a diversi fotografi la possibilità di sorpassare tale limite, mediante la creazione di opere di grandi dimensioni composte da una sorta di montaggio di numerose singole Polaroid. Tali sequenze non sono semplicemente multipli di una stessa fotografia, ma sono create da immagini diverse l'una dall'altra: questa rappresentazione sfaccettata della realtà permette di creare delle composizioni che dilatano lo spazio, ampliando il campo visivo ed evidenziano così gli aspetti significativi di ciò che viene rappresentato, enfatizzando i dettagli. Il complesso insieme compensa così le limitazioni date dalla ridotta superficie compresa nello spazio dell'inquadratura. Tale tecnica permette di inserire nell'opera alcuni accenni al dato temporale e al movimento, iscrivendo nelle varie unità fotografiche momenti diversi e successivi dei vari scatti. Tuttavia la realtà risulta sempre frammentata e impenetrabile, tale sensazione è accentuata anche dalla presenza dello spesso bordo bianco che risulta evidente soprattutto nel caso in cui siano state usate delle pellicole integrali[402].

La spinta a frammentare in unità ridotte un oggetto, o come spessissimo accade la figura umana, per poi ricomporla seguendo la propria personale visione, sottolinea una possibile

[399] Nato nel 1945 in Germania ad Aalen, in seguito lasciò la Germania e si recò a Parigi dove legò con il fotografo Jacques-Henri Lartigue. http://www.finearttv.tv/en/fine-art/uncovered/andreas-mahl-a-polaroid-vision
[400] AA.VV., *The Polaroid Years* cit., p. 17.
[401] *Ivi*, p. 42.
[402] *Ivi*, p. 40.

interpretazione soggettiva dell'inquadratura che viene così ulteriormente rielaborata dalla sensibilità del fotografo. La maggior parte degli autori che si sono dedicati a tali sperimentazioni composite si sono focalizzati sui ritratti, cercando di mettere in luce le sfaccettature della personalità del soggetto o i dettagli fisici più caratteristici. Il montaggio è inoltre un valido espediente per rivelare l'artificiosità e la limitatezza "dell'illusione fotografica"[403], che si discosta sempre e comunque dalla visione reale.

La prima fotografa ad elaborare dei montaggi utilizzando le Polaroid fu Joyce Neimanas[404]. Tra il 1980 e il 1985 si dedicò alla creazione di una trentina di *collages*, scattando Polaroid da diverse angolature e prospettive in giorni e momenti differenti, per poi riassemblarle in un'unica opera dai contorni frastagliati (fig. 115). La descrizione della scena sembra reale, ma è in realtà fittizia: la fotografia non descrive infatti un momento accaduto in un determinato *hic et nunc*, in quanto gli attimi e i giorni in cui sono stati eseguiti gli scatti si dilatano nel tempo. Neimans prima di impugnare la sua SX-70 era solita tracciare un rapido schizzo dell'immagine che voleva realizzare su un grande foglio di cartone. Come lei stessa racconta: "ogni Polaroid era aggiunta sul cartone come un pittore aggiunge un segno sulla sua tela"[405]; ciascun gesto comportava l'unione di alcune linee e l'accostamento di qualche colore, finché si andava a costituire una nuova scena nata dall'assemblaggio delle diverse unità. Neimanas utilizzava tale approccio al fine di comunicare un'idea di spazio, tuttavia ogni immagine presa singolarmente negava tale impressione in quanto i bordi bianchi delle Polaroid erano un evidente indizio che suggeriva la descrizione di uno spazio fittizio, illusorio e frammentato, non fattuale[406]. Nell'opera *R at Table* (fig. 116) la fotografa scattò più di cento Polaroid a Robert Heinecken che allora era suo marito, creando un'illusione mirante a evocare il tempo trascorso da lei e da quest'ultimo attorno al tavolo della cucina, mentre si scambiavano idee e opinioni. Anche se le fotografie immortalano gli oggetti bidimensionalmente, il loro complesso montaggio suggerisce degli spazi tridimensionali: quest'illusione spaziale è resa ancor più evidente da alcuni dettagli, come ad esempio dalle Polaroid che compongono il panorama visibile attraverso la finestra alle spalle del solenne soggetto che occupa il centro della composizione, o dal tessuto geometrico cosparso di fotografie Polaroid che ricopre il tavolo[407].

[403] *Ivi*, p. 19.
[404] Dopo aver vissuto a Los Angeles per dieci anni si trasferì in New Mexico con il marito Robert Heinecken, dove insegnò alla Art and Art History Department Photography area all'Università del New Mexico dal 2004. Andò in pensione nel 2010 e attualmente si occupa di video. http://joyceneimanas.com/about/
[405] AA.VV., *The Polaroid Years* cit. p. 158.
[406] *Ibidem*.
[407] *Ivi*, p. 20.

David Hockney[408] iniziò a utilizzare la Polaroid intorno al 1982 creando principalmente composizioni che ritraggono le persone a lui vicine (fig. 117). Il suo lavoro frenetico lo condusse a realizzare in pochi mesi circa centoquaranta montaggi composti da centinaia di Polaroid scattate da diverse prospettive. Questi complessi mosaici richiamano le composizioni cubiste e mirano a sottolineare come "l'esperienza visiva sia di per se stessa una composizione di punti di vista multipli e instabili e una manifestazione dello scorrere del tempo"[409]. Gli *assemblages* permettono a Hockney di esplorare i punti salienti che caratterizzano la visione: le differenze di come l'occhio umano vede attraverso le lenti che compongono i suoi organi e di come invece vede attraverso le lenti della macchina fotografica. I ritratti costituiti da centinaia di Polaroid creano così tante relazioni tra un elemento e l'altro, rendendo possibile osservare l'opera in molti modi diversi, come del resto accade anche nella realtà, in cui i punti di vista sono sempre sfaccettati e molteplici[410].

L'insieme di Polaroid che compongono i ritratti sono tese a evidenziare "gli effimeri mutamenti delle espressioni del viso o dei gesti delle mani, permettendo all'osservatore di ricreare l'interazione tra soggetto e artista e nei ritratti di gruppo tra i diversi soggetti"[411]. Nel ritratto del fotografo Bill Brandt con la moglie Noya, si notano i due soggetti mentre osservano le Polaroid sparse sul pavimento che raffigurano Hockney. La composizione mette in luce l'evoluzione dei gesti e delle reazioni che animano Brandt e la moglie durante lo *shooting*[412] (fig. 118).

La Polaroid offrì all'artista il *medium* adatto per la creazione di queste opere fornendogli l'immediatezza necessaria per ottenere e visualizzare i diversi scatti fotografici istantaneamente: tale caratteristica era indispensabile per procedere alla corretta e auspicata realizzazione del lavoro verificandone il risultato passo dopo passo.

Chuck Close[413] iniziò a utilizzare la Polaroid negli anni Settanta come "materiale grezzo" di cui servirsi ai fini della realizzazione dei suoi giganteschi ritratti dipinti. Close riteneva di fondamentale importanza l'aspetto collaborativo che innescava la fotografia istantanea: il soggetto fotografato è infatti portato a rispondere in modo attivo a ogni scatto. Riguardo all'utilizzo della Polaroid Close affermò:

---

[408] Nacque nel 1937 a Bradford, Yorkshire, nel 1959 iniziò gli studi al Royal College of Art a Londra. Diventò uno dei principali protagonisti della Pop Art anglosassone.
http://www.hockneypictures.com/illust_chronology/illust_chrono_01.php

[409] AA.VV., *The Polaroid Years* cit., p. 20.

[410] *Photographs from the Polaroid collection* cit., p. 20.

[411] AA.VV., *The Polaroid Years* cit., p. 20 (traduzione dell'autrice).

[412] *Ibidem*.

[413] Pittore e fotografo statunitense nato nel 1940 a Monroe nel Wisconsin. Divenne famoso come pittore iperrealista grazie ai suoi enormi quadri. Nel 1988 subì un collasso dell'arteria vertebrale che gli causò una parziale paralisi del corpo, tuttavia continua a produrre opere d'arte utilizzando diversi *medium*. http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/biografia.php?id_art=45

> Non solo io ero perfettamente cosciente della fotografia ottenuta, ma anche il modello lo era, così non c'era assolutamente la sensazione di rubare in qualche modo un'immagine da qualcuno. Oggi, con le fotocamere digitali, in teoria tu puoi guardare e vedere ciò che ottieni e poi condividerlo con il modello, ma generalmente si tratta di un'immagine molto piccola e non è la stessa cosa. Quando appendi una Polaroid a grandezza naturale sul muro, puoi studiarla; il modello si alza dallo sgabello e si avvicina per studiarla insieme a te. Puoi discutere di quello che ti piace e di quello che vorresti cambiare e poi parlarne con i tecnici al fine di aggiustare le luci o l'inquadratura. Il processo diviene naturalmente collaborativo perché c'è un dialogo con il soggetto sin dall'inizio[414].

Nella fase iniziale della sperimentazione con la Polaroid si nota come per Close le istantanee rappresentassero esclusivamente uno strumento utile al fine della realizzazione del dipinto: la superficie dell'immagine veniva infatti suddivisa tramite l'apposizione di una griglia tratteggiata o alterata da segni che miravano a offrire una linea guida per l'opera pittorica.

Le ricerche iperrealiste condotte dall'artista si sposarono perfettamente con i risultati ottenibili grazie alla Giant Camera, inventata nel 1976, che gli permise di realizzare delle fotografie estremamente precise e altamente dettagliate: l'analisi del volto e della pelle veniva condotta in modo diretto e immediato fino alla visione dei pori dell'epidermide. I ritratti, che arrivavano a misurare 50 x 60 centimetri, avevano una fortissima potenza, resa ancor più acuta dall'*assemblage* di più stampe a grandi dimensioni: l'artista arrivò infatti a creare gigantesche opere composte da un numero di Polaroid differenti che andava da due a sedici (figg. 119 e 120). Queste composizioni di Polaroid di grandi dimensioni permettono all'artista di creare delle opere in cui viene esaltato l'aspetto realistico e autentico del volto fino a rendere manifeste le più microscopiche imperfezioni, proprio come nelle sue grandi tele. Close seleziona le parti del viso che maggiormente gli interessano e attraverso dei mosaici di istantanee caratterizzate da inquadrature frontali del volto che sono spesso tagliate e si diversificano in base alla variazione della profondità di campo o alla differente messa a fuoco riesce a far risaltare gli aspetti che più lo interessano. L'autoritratto che Close realizzò nel 1979 è composto da 9 diversi primissimi piani che inquadrano una singola porzione del viso dell'artista e rende l'idea del fortissimo impatto visivo di tali opere (fig. 121).

Per Maurizio Galimberti[415] le Polaroid rappresentano i tasselli di un mosaico che l'occhio creativo del fotografo utilizza per ricomporre un'immagine frammentata e decostruita della realtà, assecondando la sua sensibilità e la geometria della sua visione. Galimberti ha frammentato, decostruito e ricomposto il volto di moltissimi attori, artisti, personaggi dello spettacolo e dello

[414] AA.VV., *The Polaroid Years* cit., p. 78.
[415] Nacque a Como nel 1956, crebbe a Meda, dove studiò come geometra e successivamente iniziò a lavorare nei cantieri. L'apprendimento di un punto di vista rigoroso e schematico conferitogli dalla sua formazione lo agevolerà a sviluppare una metodologia precisa e rigorosa nei tagli del mondo effettuati con la Polaroid a partire dal 1983. http://www.mauriziogalimberti.it/?page_id=2&lang=it

sport: le diverse Polaroid, ognuna delle quali è carica di dettagli e informazioni, sono accostate in modo tale che l'insieme tenda a gravitare attorno a un fulcro centrale che rappresenta l'essenza della persona ritratta[416] (fig. 122). La tecnica del ritratto a mosaico è facilitata dall'applicazione di un accessorio chiamato *collector* che, se applicato alla Polaroid, consente di realizzare fotografie a grandezza naturale della porzione di soggetto fotografata. Galimberti si avvicina al soggetto da fotografare quasi appoggiandosi su di esso, e inizia a scattare molto velocemente dall'alto in basso e da sinistra a destra ricomponendo infine la sequenza rispettandone l'ordine[417]. Il suo primo ritratto a mosaico, eseguito a suo figlio Giorgio, fu composto nel 1989; tale opera esprime la linea di ricerca che avrebbe poi condotto Galimberti ad affinare questa tecnica, fino ad arrivare a un'eccezionale padronanza della stessa con il ritratto eseguito nel 2003 a Johnny Deep durante la Biennale di Venezia (fig. 123). In questi ritratti a mosaico il fotografo scruta il volto del soggetto e poi inizia ad operare dei tagli, seziona il modello con centinaia di Polaroid e, infine, senza cambiare o aggiungere nulla, ricompone l'immagine mantenendo rigorosamente l'ordine dei diversi scatti. Galimberti mira in tal modo a esplicitare l'intimità e la *privacy* di una persona scandagliando dettagliatamente le parti che compongono il suo volto. Il risultato finale è espressione dell'attenta ricerca di equilibrio e perfezione estetica che permea tutto l'insieme che si apre e si chiude in modo estremamente lirico e poetico. Egli agisce con precisione matematica all'interno dello spazio e sulla superficie dei volti dei suoi modelli, appropriandosi della realtà e restituendola secondo la sua personalissima visione caleidoscopica[418].

Le Polaroid sono immagini istantanee e oggetti materiali e per questo si prestano ad essere utilizzate come tessere e frammenti al fine di costituire un'immagine sfaccettata e globale della realtà. Il volto umano, essendo una superficie di modesta estensione, risulta dunque un ambito privilegiato per tale genere d'indagine, la quale permette di mettere in luce non solo la fisicità di una persona, ma anche la sua psicologia, i suoi atteggiamenti e i suoi gesti.

[416] GALIMBERTI MAURIZIO, MUTTI ROBERTO, *Lo specchio della luce: Polaroid & Dintorni*, Milano, Compagnia dei Fotografi, Milano 1994.
[417] https://www.ersel.it/Ersel/Dal1936/EventiSponsorizzazioni/ArchivioEventi/EVENTI2008/MaurizioGalimberti.html#.Ujl_Aj-BbYY
[418] Dvd: Regia di D'Angeli Giampiero, Fotografia Italiana. Maurizio Galimberti, numero 7, gennaio 2010.

Fig. 60. Nadar, Sarah Bernhardt, 1865.
http://www.masters-of-photography.com/N/nadar/nadar_sarah_bernhardt.html

Fig. 61. Jacob Riis, One of Four Pedlars Who Slept in the Cellar of 11 Ludlow Street Rear, 1892.
http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_pedlar_full.html

Fig. 62. August Sander, Manovale, 1928, August Sander Archiv Colonia.
KOCH ROBERTO, Foto: Box, Contrasto, Roma 2010.

Fig. 63. Walker Evans, Hale County, Alabama, 1936.
MORA GILLES E HILL JOHN, Walker Evans: la Soif du Regard, Seuil, Parigi 1993.

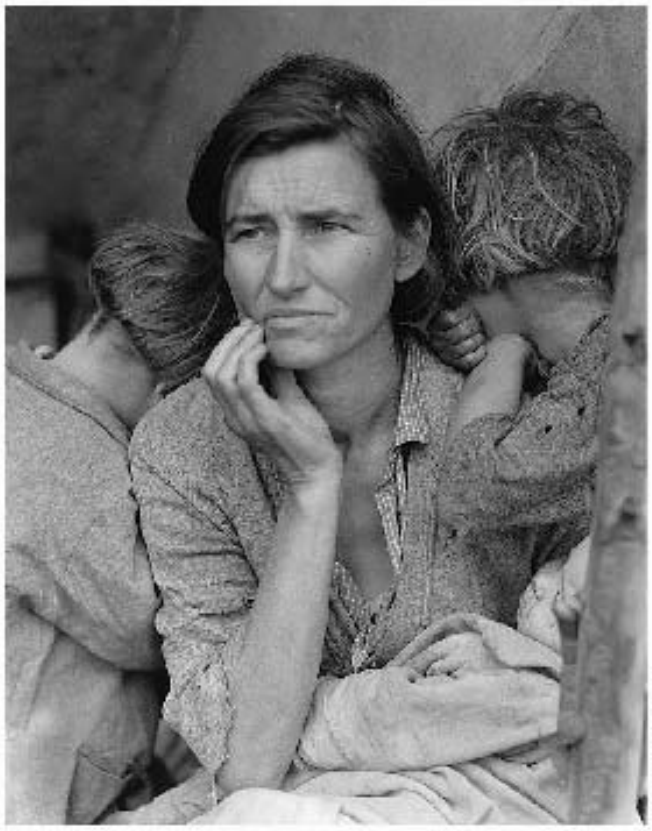

Fig. 64. Dorothea Lange, Peapikers Family (Migrant Mother, Nipomo), 1936, 32, 7 x 25,4 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 65. Diane Arbus, Child with toy hand grenade in Central Park, New York, 1962.
http://diane-arbus-photography.com/

Fig. 66. Diane Arbus, Mexican dwarf in his hotel room in New York, 1970.
http://diane-arbus-photography.com/

Fig. 67. Irving Penn, Igor Stravinsky, New York, 1948.
http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn.html

Fig. 68. Irving Penn, Tennessee Williams, New York, 1951.
http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn_williams.html

Fig. 69. Richard Avedon, Charles Chaplin, New York, 1952.
http://www.richardavedon.com/

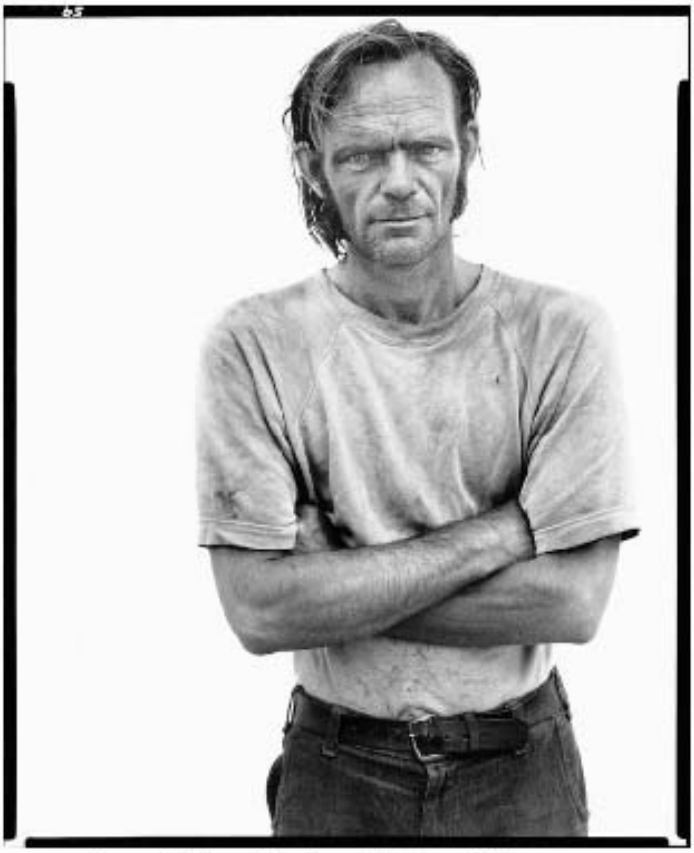

Fig. 70. Richard Avedon, Bill Curry, drifter, 1980.
http://www.richardavedon.com/

Fig. 71. Nigel Parry, Leonardo Di Caprio, senza data.
http://www.nigelparryphoto.com/

Fig. 72. Nigel Parry, Sean Penn, senza data.
http://www.nigelparryphoto.com/

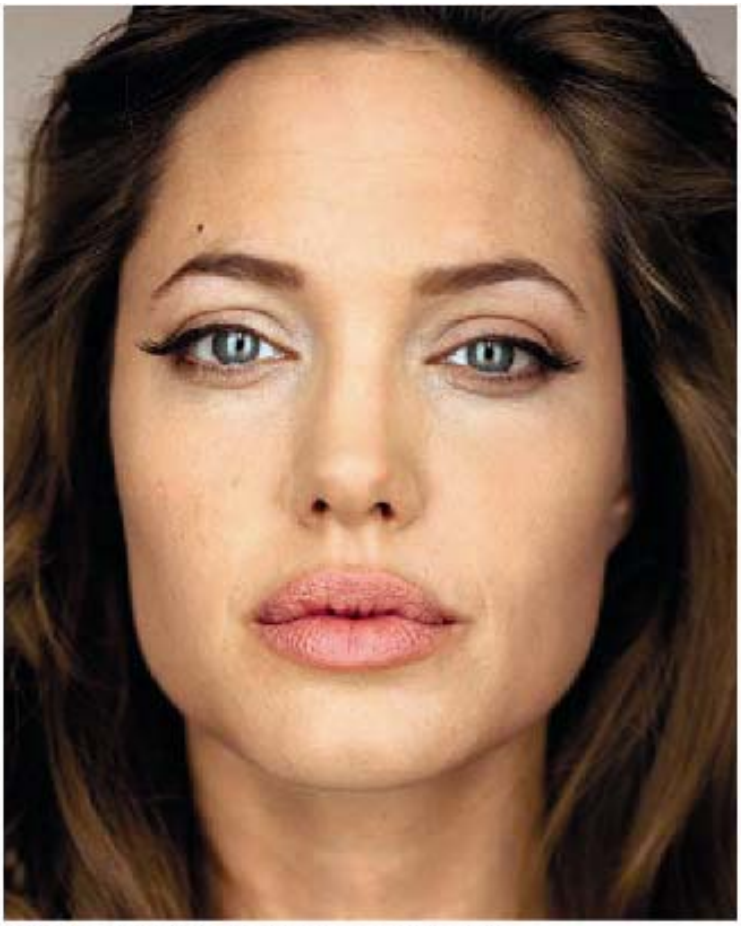

Fig. 73. Martin Schoeller, Angelina Jolie, 2004.
KOCH ROBERTO, Foto: Box, Contrasto, Roma 2010.

Fig. 74. Lise Sarfati, Sloane, Oakland, California, 2007.
http://www.theguardian.com/artanddesign/video/2012/feb/03/photographer-lise-sarfati-vi

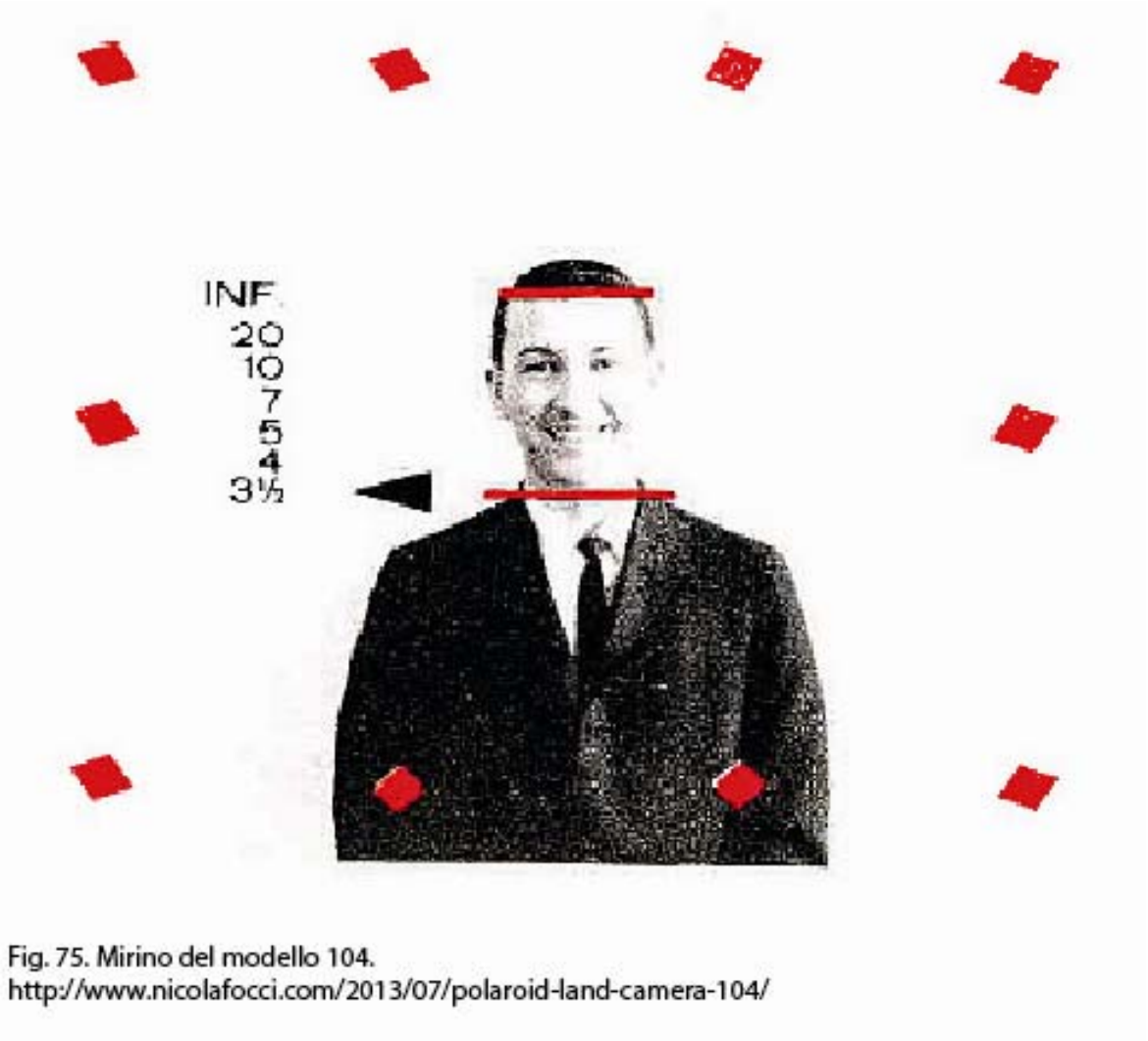

Fig. 75. Mirino del modello 104.
http://www.nicolafocci.com/2013/07/polaroid-land-camera-104/

Fig. 76. Robert Mapplethorpe, Untitled (Patti Smith), 1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collection James Lahey.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf
tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008),
Prestel Verlag New York 2007..

Fig. 77. Robert Mapplethorpe, Untitled (Patti Smith), 1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collezione James Lahey.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf
tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 78. Robert Mapplethorpe, Untitled (Patti Smith), 1970, 4 Polaroid con campiture di colore, montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglas, 14 x 38,1 x 2,5 cm,
Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 79. Robert Mapplethorpe, Patti Smith (Don't touch here), 1973, 4 Polaroid e carta, montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglas, 14 x 47,6 x 2,5 cm, collezione privata.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008),
Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 80. Robert Mapplethorpe,
Untitled (Patti Smith), 1971-1972,
emulsione sintetica su carta con inchiostro,
34,3 x 27,3 cm,
Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids:
Mapplethorpe, (catalogo della mostra
a cura di Sylvia Wolf
tenutasi al Whitney Museum of American Art,
New York, maggio 2008),
Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 81. Robert Mapplethorpe,
Untitled (Sam Wagstaff),
1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm,
Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf
tenutasi al Whitney Museum of American Art,
New York, maggio 2008),
Prestel Verlag New York 2007..

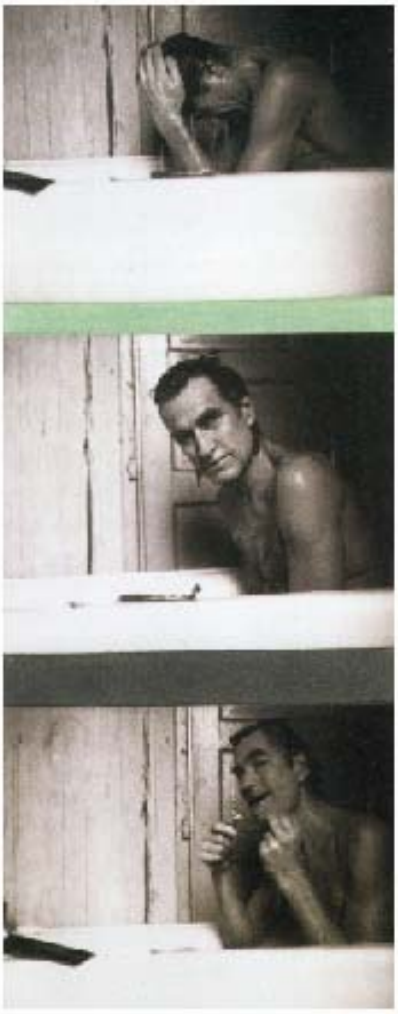

Fig. 82. Robert Mapplethorpe, Untitled (Sam Wagstaff),
1972-1973, 3 Polaroid montate su carta
con campiture di matita colorata,
24,1 x 15,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf
tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York,
maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

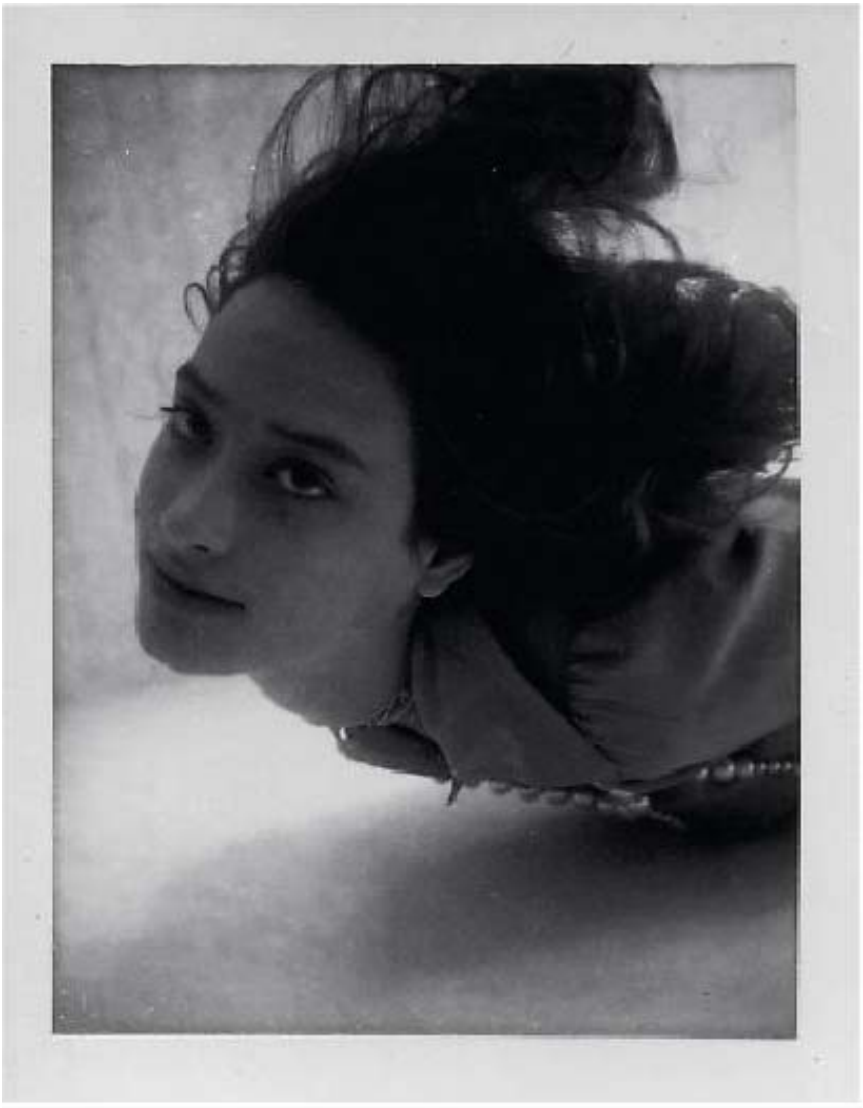

Fig. 83. Robert Mapplethorpe, Untitled (Nicky Weymouth), 1973,
Polaroid, 10,8 x 8,3 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art,
New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 84. Robert Mapplethorpe, Candy Darling, 1973, 4 Polaroid,
montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglass, 14 x 38,1 x 2,5 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art,
New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 85. Robert Mapplethorpe, Untitled (Candy Darling), 1971-1973,
Polaroid, 8,3 x 10,8 cm, collezione privata.
WOLF SYLVIA, Polaroids: Mapplethorpe,
(catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art,
New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 86. Julian Schnabel, Untitled (Olmo), 2008, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, Julian Schnabel Polaroids, Prestel, New York 2010.

Fig. 87. Julian Schnabel, Untitled (Stella), 2007, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA,
Julian Schnabel Polaroids, Prestel,
New York 2010.

Fig. 88. Julian Schnabel,
Untitled (Cy and Olmo), 2004,
Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA,
Julian Schnabel Polaroids, Prestel,
New York 2010.

Fig. 89. Julian Schnabel,
Untitled (Mickey Rourke), 2008,
Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA,
Julian Schnabel Polaroids, Prestel,
New York 2010.

Fig. 90. Julian Schnabel, Untitled
(Placido Domingo), 2008, Polaroid,
50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA,
Julian Schnabel Polaroids, Prestel,
New York 2010.

Fig. 91. Julian Schnabel, Untitled
(Self-Portrait with Big Girl Montauk Studio),
2004, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, Julian Schnabel Polaroids,
Prestel, New York 2010.

Fig. 92. Julian Schnabel, Untitled
(Julian and Mickey), 2008, Polaroid,
50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, Julian Schnabel Polaroids,
Prestel, New York 2010.

Fig. 93. Man Ray, 27 ottobre 1971, Polaroids Portraits, Vol. 4, 1983-2001,
Vassar College Art Library Collection, Poughkeepsie.
HAMILTON RICHARD, Polaroid portraits, Vol. 4, Hansjörg Mayer, Stoccarda 1972.

Fig. 94. Francis Bacon, 14 luglio 1979, Polaroids Portraits, Vol. 3, 1977-1982,
Polaroid, Vassar College Art Library Collection, Poughkeepsie.
HAMILTON RICHARD, Polaroid portraits, Vol. 3, Hansjörg Mayer, Stoccarda 1972.

Fig. 95. 20 x 24 Land Camera (Giant Camera),
inventata nel 1976 per produrre fotografie istantanee di 50 x 60 cm,
prodotta in soli sei esemplari, cinque dei quali ancora in funzione.
BONANOS CHRISTOPHER, Instant: the story of Polaroid,
Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 96. Marina Alessi, Doris Lessing, 2004, Polaroid, 50 x 60 cm.
ALESSI MARINA, Facce da leggere: 282 ritratti di scrittori, Rizzoli, Milano 2010.

Fig. 97. Marina Alessi, Gillo Dorfles, 2010, Polaroid, 50 x 60 cm.
ALESSI MARINA, Facce da leggere: 282 ritratti di scrittori, Rizzoli, Milano 2010.

Fig. 98. Fotografie di Bern e Hila Becher (sopra),
Polaroid di Timothy Greenfield-Sanders (sotto).
PAPARONI DEMETRIO, Thimothy Greenfield-Sanders, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001.

Fig. 99. Timothy Greenfield-Sanders,
Robert Rauschenberg, senza data, Polaroid, 50 x 60 cm.
PAPARONI DEMETRIO, Thimothy Greenfield-Sanders,
Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001.

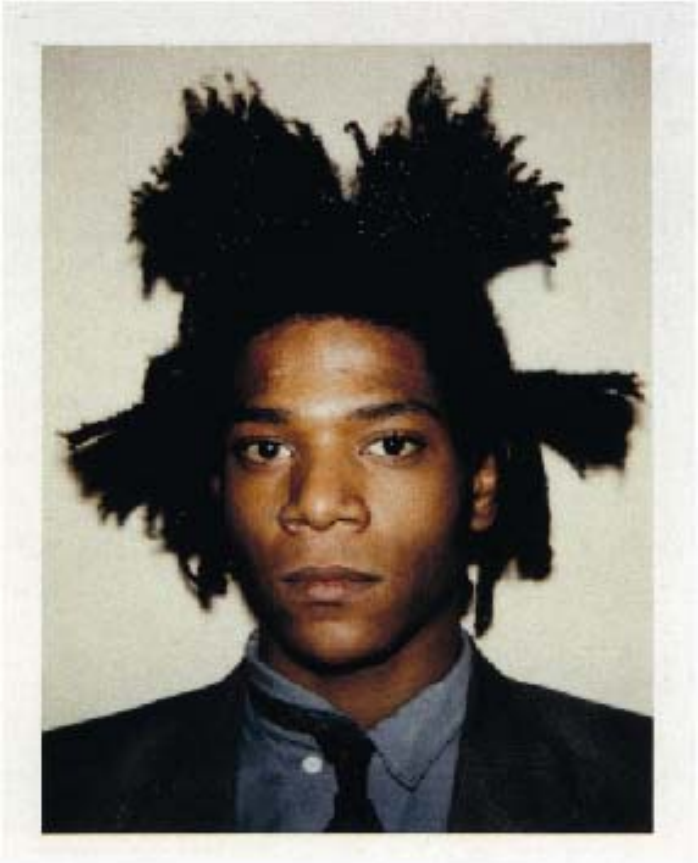

Fig. 100. Andy Warhol,
Jean-Michel Basquiat, 1979 circa, Polaroid,
9,2 x 7,3 cm.
FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT,
Andy Warhol Polaroid 1971-1986,
(catalogo della mostra itinerante
tenutasi a New York, Londra, Parigi,
nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery,
New York 1992.

Fig. 101. Andy Warhol,
Jean-Michel Basquiat, serigrafia.
HÉRAN EMANUELLE,
Le Grand Monde d'Andy Warhol,
(catalogo della mostra tenutasi al Grand Palais,
Parigi, marzo 2009), RMN, Parigi 2009.

Fig. 102. Modello Big Shot, prodotto dal 1971 al 1973
http://www.vintagecameralab.com/polaroid-big-shot/

Fig. 103. Andy Warhol, Debbie Harry, 1979 circa, Polaroid, 9,2 x 7,3 cm.
FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT, Andy Warhol Polaroid 1971-1986, (catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Londra, Parigi, nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery, New York 1992.

Fig. 104. Andy Warhol, Debbie Harry, serigrafia.
HÉRAN EMANUELLE, Le Grand Monde d'Andy Warhol, (catalogo della mostra tenutasi al Grand Palais, Parigi, marzo 2009), RMN, Parigi 2009.

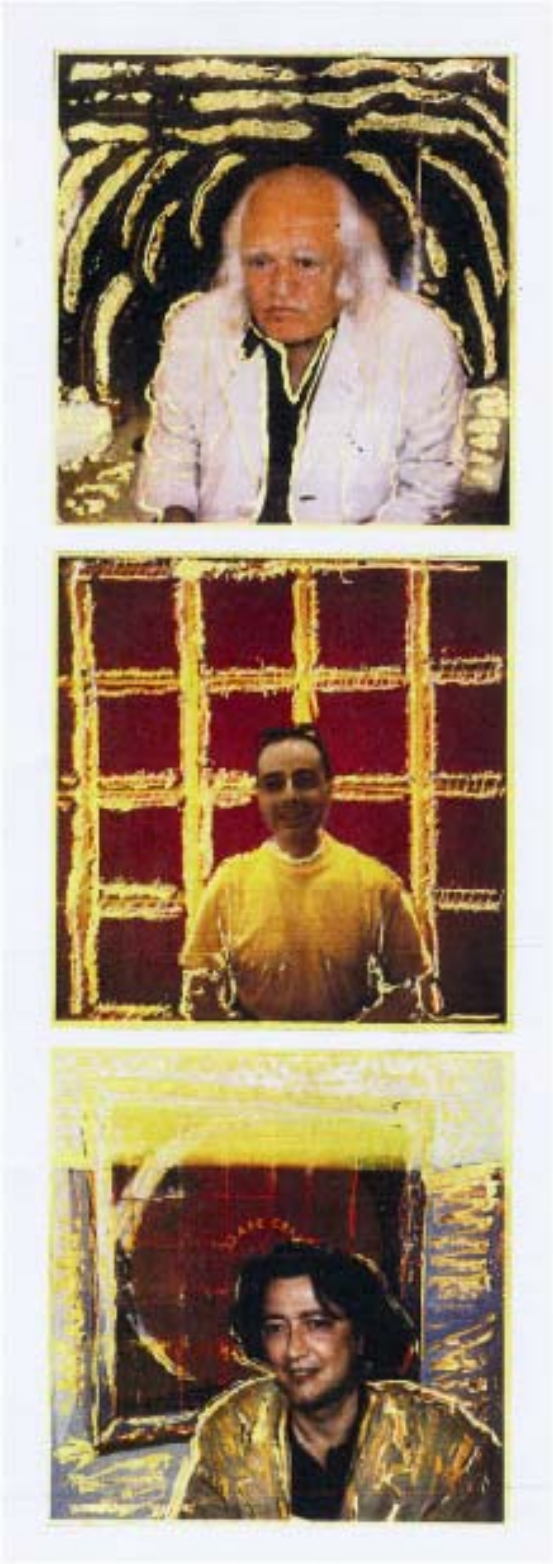

Fig. 105. Nino Migliori, senza titolo, senza data, Polaroid
BARBARO PAOLO, Nino Migliori: Instant 25 years Polaroid, Publimago, Bologna 1999.

Fig. 106. Lucas Samaras, Photo-Transformation, November, 14, 1973, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, Periklis Boutos Collection, Atene.
KOSKINA KATERINA, Lucas Samaras, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 107. Lucas Samaras, Photo-Transformation, October 25, 1973, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, Periklis Boutos Collection, Atene.
KOSKINA KATERINA, Lucas Samaras, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 108. Lucas Samaras, Photo-Transformation, April 14, 1974, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, The Polaroid Collections, Atene.
KOSKINA KATERINA, Lucas Samaras, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 109. Jean Fautrier, Grande testa tragica, 1942,
Bronzo Patinato, 34,8 x 17,2 x 21,1 cm,
Centre Georges Pompidou, Parigi.
BOUHOURS JEAN-MICHEL, Il volto del '900,
(catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours
tenutasi a Palazzo Reale,
Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014),
Skira, Milano 2013.

Fig. 110. Francis Bacon, Autoritratto, 1971,
Olio su tela, 35,5 x 30,5 cm,
Centre Georges Pompidou, Parigi.
BOUHOURS JEAN-MICHEL, Il volto del '900,
(catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours
tenutasi a Palazzo Reale,
Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014),
Skira, Milano 2013.

Fig. 111. Francis Bacon, Ritratto di Michel Leiris,
1976, Olio su tela, 34 x 29 cm,
Centre Georges Pompidou, Parigi.
BOUHOURS JEAN-MICHEL, Il volto del '900,
(catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours
tenutasi a Palazzo Reale,
Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014),
Skira, Milano 2013.

Fig. 112. Andreas Mahl, Untitled, 1981,
Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm.
AA.VV., The Polaroid Years,
Instant Photography and Experimentation,
(catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

Fig. 113. Andreas Mahl, Delphine Seyring, 1981,
Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm.
AA.VV., The Polaroid Years,
Instant Photography and Experimentation, (
catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

Fig. 114. Double Self-Portrait, 1984,
Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm
AA.VV., The Polaroid Years,
Instant Photography and Experimentation,
(catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

Fig. 115. Joyce Neimanas, Gramp (#19), 1983,
collage di Polaroid, 100 x 81 cm circa.
http://joyceneimanas.com/projects/gramp/

Fig. 116. Joyce Neimanas, R at Table (#9), 1981, collage di Polaroid, 81 x 100 cm circa.
AA.VV., The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation,
(catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 117. David Hockney,
Imogen + Hermaine. Pembroke Studios,
London, 1982, composizione di Polaroid,
76,2 x 57,2 cm.
Photographs from the Polaroid collection :
Auction in New York Monday 21 June 2010,
Sotheby's, New York 2010.

Fig. 118. David Hockney,
Noya + Bill Brandt with Self Portrait,
1982, composizione di Polaroid SX-70,
62,2 x 62,2 cm.
AA.VV., The Polaroid Years,
Instant Photography and Experimentation,
(catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York,
12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

Fig. 119. Chuck Close, 5 C (Self Portrait),
1979, Polaroid, 127 x 130,8 cm.
Photographs from the Polaroid collection :
Auction in New York Monday 21 June 2010,
Sotheby's, New York 2010.

Fig. 120. Chuck Close, 9 Part Self Portrait,
1987, Polaroid, 177,8 x 156,2 cm.
Photographs from the Polaroid collection :
Auction in New York Monday 21 June 2010,
Sotheby's, New York 2010.
AA.VV., The Polaroid Years,
nstant Photography and Experimentation,
(catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

Fig. 121. Chuck Close, Self-Portrait/Composite/Nine Parts,
1979, 9 Polaroid, 194,3 x 156,2 cm,
Whitney Museum of American Art, New York.
AA.VV., The Polaroid Years,
Instant Photography and Experimentation,
catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino
tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013),
Prestel, New York 2013.

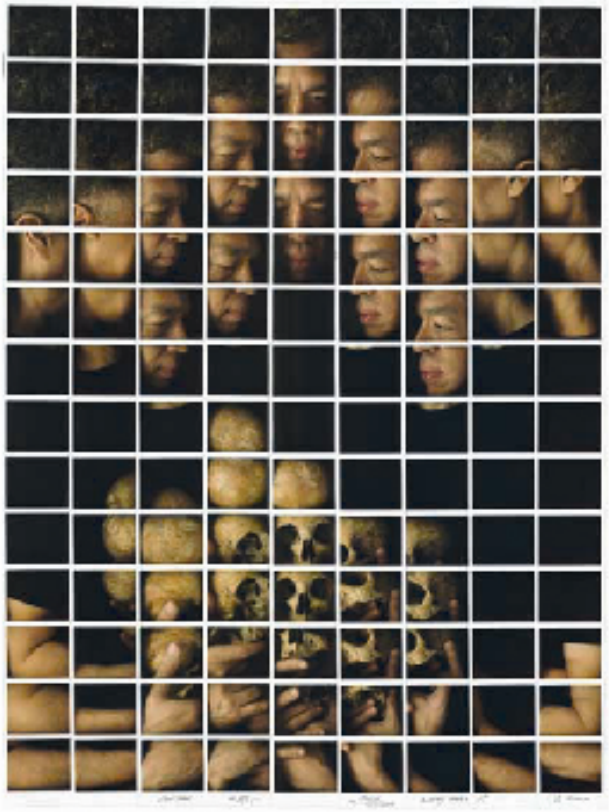

Fig. 122. Maurizio Galimberti, Andres Serrano, senza data, composizione di Polaroid.
http://www.mauriziogalimberti.it/?p=286%E2%8C%A9=it

Fig. 123. Maurizio Galimberti, Johnny Depp, 2010-2011, composizione di Polaroid.
http://www.mauriziogalimberti.it/?p=286%E2%8C%A9=it

Conclusioni

Con quest'analisi si è voluto evidenziare come la Polaroid presenti alcuni aspetti peculiari che contraddistinguono il suo linguaggio espressivo in modo specifico. Un elemento sicuramente di primaria importanza nello studio di tale tecnica fotografica è la modalità di scatto spesso informale e istintiva che riesce a restituirci parte dell'immediatezza di una scena di vita quotidiana in maniera molto diretta e naturale. Tale approccio si discosta da quello più tecnico, tipico della tradizionale fotografia analogica, influenzato dalla consapevolezza di dover attendere lo sviluppo in laboratorio prima di osservare l'immagine stampata, e di non avere, dunque, seconde *chances* per ripetere lo scatto. La Polaroid concretizza un istante di vita e come sostiene il critico di fotografia Manfred Zollner:

> […] la Polaroid ci appare oggi come il percorso inverso della memoria. All'inizio pallida e sbiadita, acquistava via via sempre più fuoco, arricchendosi di contrasti e di colori. Ed ecco, alla fine, l'immagine immortalata in un istante, mentre il ricordo iniziava a sbiadire. Restava la Polaroid, servitrice fedele dello sguardo, a suggellare un ricordo visivo[419].

L' estetica delle Polaroid è caratterizzata da un' incredibile varietà di colori e contrasti, arricchiti da morbide ombreggiature e rifrazioni; la particolarità dei toni e la specificità materica dell'immagine contribuiscono a conferire a queste fotografie quella patina speciale che rende affascinanti le immagini del passato, avvolgendole di un'aura particolare. Come sostiene Susan Sontag, le fotografie acquisiscono maggior valore estetico e interesse grazie alle trasformazioni che subiscono dovute allo scorrere del tempo[420]: l'emulsione Polaroid è sicuramente un materiale che cattura in sé questi mutamenti. La particolarità della sostanza di sviluppo di cui si compone un'istantanea l'ha resa un oggetto privilegiato per le ricerche artistiche di molti autori che hanno saputo sfruttare sapientemente la plasmabilità e le possibilità manipolative offerte dalla tipica emulsione Polaroid.

Alcuni elementi imprescindibili nella valutazione delle istantanee sono l'autenticità e l'unicità che contraddistinguono tali scatti. Queste peculiarità contribuiscono a rendere ancora oggi le Polaroid oggetto di culto e simbolo di magia.

Infine uno degli elementi più significativi è l'immediatezza nella visualizzazione dei risultati, caratteristica che attirò moltissimi utilizzatori prima della rivoluzione del digitale. L'emozione che si prova nell'avere nel palmo di una mano la fotografia che emerge dopo pochi

[419] ZOLLNER M., *Bruno Bisang* cit., introduzione.
[420] SONTAG S., *Sulla fotografia* cit., p. 122.

secondi dall'emulsione di sviluppo può essere considerato un importante punto di forza della Polaroid. L'innovazione apportata dall'istantaneità dei risultati fu proprio il punto di partenza per lo sviluppo della fotografia digitale.

Analizzando il *corpus* di Polaroid prodotto nella seconda metà del Novecento si evince che in alcuni ambiti, come la moda, l'utilizzo della Polaroid è stato in parte dettato da necessità tecniche: le istantanee erano necessarie per controllare l'inquadratura e le luci sul *set* fotografico prima dello *shooting*, mettendosi così al servizio della fotografia tradizionale. Per quanto riguarda invece le Polaroid di ritratto si è riscontrata una tendenza a sviluppare un'iconografia ben determinata mirante a conferire una struttura della composizione e dell'inquadratura dei soggetti, direttamente ricollegabile a questo particolare *medium*. Il modello viene quasi sempre ritratto in primo piano o a mezzo busto, davanti a uno sfondo neutro, spesso monocromatico. I ritratti con finalità documentaristiche o sociologiche sono pressoché assenti nella produzione di istantanee, poiché viene più frequentemente privilegiata l'introspezione psicologica del soggetto fotografato, tesa a mettere in evidenza gli aspetti più intimi e privati del suo carattere e della sua anima. In moltissimi casi si tratta di ritratti delle persone più vicine al fotografo. Questa scelta potrebbe essere determinata dalla modalità di scatto molto intima: il soggetto è infatti fotografato da vicino poiché generalmente non vi è la possibilità di zoomare, ma ci si può solo avvicinare o allontanare da chi si desidera fotografare. Un'altra caratteristica della Polaroid è il particolare legame che si instaura tra fotografo e modello grazie alla stretta collaborazione durante tutto il processo fotografico: dallo scatto alla scoperta dell'immagine finale tutto diviene condivisione. Gli individui manifestano spessissimo una spiccata curiosità nel rivedersi fotografati e il magico momento dell'attesa si conclude poeticamente con la scoperta dell'immagine finale.

La Polaroid ha suggerito diversi approcci con cui interpretare il tema del ritratto, alcuni esempi possono essere le grandi stampe 50 x 60 centimetri, o i ritratti manipolati ottenuti intervenendo direttamente sull'emulsione, o ancora le possibilità creative offerte dalla proporzionalità del formato quadrato delle istantanee che permette di comporre dei ritratti a mosaico, caratterizzati contemporaneamente da un ampliamento della visione e da un elogio del dettaglio.

Da questo breve *excursus* si può dunque dedurre che il ritratto sia il genere che maggiormente racchiude e pone in evidenza le caratteristiche salienti delle Polaroid, accentuandone i punti di forza e caricandosi di una valenza relazionale che iscrive sulla carta lo scambio che avviene tra chi scatta la fotografia e chi siede davanti all'obiettivo.

Questa ricerca può rappresentare un punto di partenza per futuri approfondimenti che possano arricchire di nuove interpretazioni e considerazioni la concezione che si ha di questa tecnica fotografica.

Bibliografia

1. AA.VV., *Art from Europe*, (catalogo della mostra a cura di Catherine Lacey tenutasi alla Tate Gallery, Londra, 15 aprile – 21 giugno 1987), The Tate Gallery Publications, Londra 1987.
2. AA.VV., *From Polaroid to Impossible*, (catalogo della mostra itinerante a cura di Rebecca Reuter: *Polaroid [Im]Possible. The WestLicht Collection*, tenutasi al WestLicht Museum, Vienna, 17 giugno – 21 agosto 2011; NRW-Forum, Düsseldorf, 26 maggio – 5 agosto 2012; The Finnish Museum of Photography, Helsinki, 18 agosto – 2 dicembre 2012), Hatje Cantz, Ostfildern 2012.
3. AA.VV., *Laboratorio Schifano*, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.
4. AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.
5. AAVV, *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*, (catalogo della mostra a cura di Marcella Beccaria tenutasi al Castello di Rivoli, Torino, 8 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003.
6. ALESSI MARINA, *Facce da leggere: 282 ritratti di scrittori,* Rizzoli, Milano 2010.
7. BARBARO PAOLO, *Nino Migliori: Instant 25 years Polaroid*, Publimago, Bologna 1999.
8. BARENTS ELS, *Instant fotografie*, Lecturis bv, Eindhoven 1981.
9. BARTHES ROLAND, *La camera chiara,* Einaudi, Torino 2003.
10. BATE DAVID, *Il primo libro di fotografia*, Einaudi, Torino 2011.
11. BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.
12. BEVACQUA STEFANO, *La luce e le cose: Per una filosofia della fotografia*, Editrice Clinamen, Firenze 2012.
13. BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid,* Princeton Architectural Press, New York 2012.
14. BONITO OLIVA ACHILLE, MASOERO ADA, RAVASI LAURA, *Andy Warhol: Un mito americano*, (catalogo della mostra a cura della Fondazione Antonio Mazzotta tenutasi a

Palazzo Martinengo, Brescia, 11 aprile – 29 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003.

15. BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto del '900*, (catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours tenutasi a Palazzo Reale, Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.
16. CELANT GERMANO, *Gastel*, Idea Books, Milano 1997.
17. CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.
18. CLARKE GRAHAM, *La fotografia. Una storia culturale e visuale,* Einaudi, Torino 2009.
19. DEBBAUT JAN, *Ulay & Marina Abramović: Modus Vivendi. 1980-1985*, (catalogo della mostra itinerante a cura di Jan Debbaut tenutasi allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 14 settembre – 13 ottobre 1985; Kölnischer Kunstverein, Colonia, 20 ottobre – 17 novembre 1985), Lecturis bv, Eindhoven 1985.
20. DENTCH MILTON. P., *Fall o fan Icon: Polaroid after Edwin H. Land: An Insider's View of the Once Great Company*, Riverhaven Books, Whitman (Ma) 2012, formato Kindle.
21. FERRARI FULVIO E FERRARI NAPOLEONE, *Carlo Mollino Polaroids*, Edizioni Arena, New Mexico 2002.
22. FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA, *Carlo Mollino: polaroid*, U. Allemandi, Torino 2006.
23. FLUSSER VILÉM, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
24. FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT, *Andy Warhol Polaroid 1971-1986*, (catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Londra, Parigi, nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery, New York 1992.
25. GALIMBERTI MAURIZIO, MUTTI ROBERTO, *Lo specchio della luce: Polaroid & Dintorni*, Compagnia dei Fotografi, Milano 1994.
26. GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.
27. GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids,* Prestel, New York 2010.
28. GUADAGNINI WALTER E ZANOT FRANCESCO, *Faces: ritratti nella fotografia del XX secolo*, (catalogo della mostra tenutasi a Lucca nel 2008 – 2009), Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2008.
29. GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.
30. HAMILTON RICHARD, *Polaroid portraits*, Hansjörg Mayer, Stoccarda 1972.
31. HÉRAN EMANUELLE, *Le Grand Monde d'Andy Warhol*, (catalogo della mostra tenutasi al Grand Palais, Parigi, marzo 2009), RMN, Parigi 2009.

32. HITCHCOCK BARBARA, *The Polaroid book,* Taschen, Colonia 2005.
33. *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, a cura di MADDALENA MAZZACUT-MIS, Bruno Mondadori, Milano 1997.
34. KOCH ROBERTO, *Foto: Box*, Contrasto, Roma 2010.
35. KOSKINA KATERINA, *Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.
36. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media,* a cura di PIERRE BOURDIEU, Guaraldi, Rimini 2004.
37. LIFSON BEN, *"SAMARAS": The Photographs of Lucas Samaras*, Ed. Aperture Foundation, New York 1987.
38. MARRA CLAUDIO, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
39. MELOTTI MASSIMO, *I grandi formati Polaroid: Barbieri, Ferri, Gastel, Toscani*, Over Studio, Torino 1983.
40. MEYER NICOLLE, *Guy Bourdin. A message for you*, Steidldangin, Göttingen 2013.
41. MORA GILLES E HILL JOHN, *Walker Evans: la Soif du Regard*, Seuil, Parigi 1993.
42. MUSSINI MASSIMO, *Ritratti 1850-1950. Appunti sull'evoluzione del ritratto fotografico femminile*, Effeci, Casalpusterlengo (LO) 2000.
43. NEWTON JUNE E MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.
44. NEWTON JUNE, *Helmut Newton: Pola Woman*, Schirmer/Mosel, Monaco 1995.
45. PALAZZOLI DANIELA, *Instant instincts. Art in Polaroid*, (catalogo della mostra a cura di Daniela Palazzoli tenutasi alla Galleria In Arco, Torino, 31 marzo – 22 maggio 2004), In Arco Books, Torino 2004.
46. PAPARONI DEMETRIO, *Thimothy Greenfield-Sanders*, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001.
47. *Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010*, Sotheby's, New York 2010.
48. POSNER MICHAEL, *Collector's Guide to Instant Cameras,* Michael Posner Editore, 2007, formato Kindle.
49. PRATHER MARLA, *Unrepentant ego: the self-portraits of Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Marla Prather tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, 13 dicembre 2003 – 8 febbraio 2004), Whitney Museum of American Art, New York 2003.
50. QUINTAVALLE ARTURO CARLO E GHIRRI PAOLA, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa*

1979-1983, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

51. QUINTAVALLE ARTURO CLAUDIO, *Mario Schifano: America Anemica*, (catalogo della mostra a cura di Gloria Bianchino tenutasi a Palazzo Pigorini, Parma, 3 maggio – 22 giugno 2008), Skira, Milano 2008.
52. ROSENHEIM JEFF L., *Walker Evans: Polaroids*, First Scalo, New York 2002.
53. SONTAG SUSAN, *Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino 2005.
54. TANI GIORGIO, *Ritratto*, Monografie Fiaf, Torino 1993.
55. VALTORTA ROBERTA, *Paolo Gioli*, Folini Arte Contemporanea, Chiasso 2004.
56. VAN TUYL GIJS, *Nobuyoshy Araki: Tokyo Novelle*, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.
57. VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.
58. WENSBERG PETER C., *Edwin H. Land e la Polaroid*, Sperling & Kupfer, Milano 1989.
59. WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag, New York 2007.
60. ZAZA GIACOMO, *Araki/Nagasawa*, La Nuova pesa, Roma 2005.
61. ZOLLNER MANFRED, *Bruno Bisang, 30 years of polaroids*, teNeues, Kempen 2011.

Articoli di giornale online

1. *Asta Polaroid: buona la prima* in *Il giornale dell'arte*, 22 giugno 2010. http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2010/6/103337.html
2. BARRILÀ SILVIA ANNA, *Polaroid Collection in asta con 14 record* in *ArtEconomy24*, 23 giugno 2010. http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2010/06/polaroid-collection-asta.php
3. BURNS CHARLOTTE, *Battaglia legale per l'asta Polaroid* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 296, marzo 2010. http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli//2010/3/101705.html
4. BURNS CHARLOTTE, *Polaroid (Im)possible: una mostra al Westlicht festeggia l'acquisto di 4.500 fotografie della mitica Collezione Internazionale* in *Il Giornale dell'Arte*, numero 310, giugno 2011. http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/6/108655.html

5. CAIROLI PATRIZIO, *Prosegue il successo di Instagram: 100 milioni di utenti, http://america24.com/news/prosegue-il-successo-di-instagram-100-milioni-di-utenti*
6. *D'anciens salariés de Polaroid font renaître la pellicule instantanée* in *Le Monde*, 24 marzo 2010. http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/24/d-anciens-salaries-de-polaroid-font-renaitre-la-pellicule-instantanee_1324046_3246.html
7. DEGLI INNOCENTI NICOL, *I ritratti psicologici' di Irving Penn alla National Portrait di Londra* in *Il Sole 24 ore*, 18 febbraio 2010. http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2010/02/irving-penn-portraits-mostra.shtml?uuid=2fa611b4-1c76-11df-b3cb-2ae1f2a090b3&DocRulesView=Libero
8. DELLO IACOVO LUCA, *Facebook acquista instagram, accordo da un miliardo di dollari* in *Il Sole 24 ore*, 9 aprile 2012. http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2012-04-09/facebook-acquista-instagram-miliardo-193539.shtml?uuid=AbUbtaLF
9. *Dutch Group Announces New Color Instant Film For Polaroid Cameras* in *Photo District News*, 27 settembre 2010. http://pdnpulse.com/tag/impossible-project
10. FELTEN ERIC, *It's Baaaaak! But Polaroid Film Was Just Lucky* in *The Wall Street Journal*. http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704896104575139803178869826.html
11. FERRARA FRANCESCO MARIA, *Archeologia della Polaroid.* http://www.academia.edu/2065940/Archeologia_della_Polaroid
12. HITCHCOCK BARBARA, *Facts about the Polaroid Collections.* http://74.220.207.133/~nearbyca/artandphoto/photocritic/wpcontent/uploads/2010/05/Polaroid_FactSheet_Hitchcock_20105.pdf
13. HOFF HENNING, *After Polaroid, Keeping Instant Photography Alive* in *Time*, 21 luglio 2009. http://www.time.com/time/business/article/0,8599,1910536,00.html
14. http://www.courtauld.ac.uk/macuratingexhibition/2012/essays/documents/%27A%20Specific%20Kind%20of%20Eye%27%20-%20Richard%20Hamilton%27s%20Polaroid%20Portraits.pdf
15. Press Release: *The Polaroid Collection at Sotheby's.* http://www.artsjournal.com/culturegrrl/2010/02/polaroid_collection_dispersal.html
16. PRISCO FRANCESCO, *Warhol e la 'Factory', quando l'arte contemporanea diventa industriale* in *Il Sole Ventiquattrore.com*, 5 marzo 2008. http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/03/warhol-mostra-new-factory.shtml?uuid=87737960-ea94-11dc-a429-00000e25108c&DocRulesView=Libero

17. SMARGIASSI MICHELE, *Polaroid: la favola è finita vanno all'asta le istantanee d'autore* in *La Repubblica*, 12 febbraio 2010. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/02/12/polaroid-la-favola-finita-vanno-all-asta.html
18. *Smile! Polaroid is saved* in *The Indipendent*, 18 gennaio 2009. http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/smile-polaroid-is-saved-1418929.html
19. VOGEL CAROL, *From that instant Thrill, Enduring Art, Now for Sale* in *The New York Times*, 10 febbraio 2010. http://www.nytimes.com/2010/02/11/arts/design/11polaroid.html?pagewanted=all
20. WINTER CAROLINE, *Finding a Place for Polaroid in the Digital Age* in *Businessweek*, 10 febbraio 2011.http://www.businessweek.com/stories/2011-02-10/finding-a-place-for-polaroid-in-the-digital-agebusinessweek-business-news-stock-market-and-financial-advice
21. WRIGHT MIC, *The Impossible Project: Bringing back Polaroid* in *Wired*, 4 novembre 2009. http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2009/12/features/the-impossible-project-reviving-instant-photography

Sitografia

1. http://diane-arbus-photography.com/
2. http://en.www.netexplo.org/palmares/2013/top100
3. http://joyceneimanas.com/about/
4. http://poladroid.softonic.it/mac/download
5. http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/
6. http://www.artnet.com/artists/richard-avedon/
7. http://www.artsjournal.com/culturegrrl/2010/02/polaroid_collection_dispersal.html
8. http://www.craf-fvg.it/mostra-2012-613-giovanni-gastel-la-perdita-dell-innocenza.php
9. http://www.dizionariofotografia.com/definizionesignificato/ev_5175.html
10. http://www.finearttv.tv/en/fine-art/uncovered/andreas-mahl-a-polaroid-vision
11. http://www.formafoto.it/_com/asp/page.asp?g=m&s=c&l=ita&id_pag={9D34E414-915C-429F-A799-3ADA926D49AE}

12. http://www.fotologie.it/Ghirri.html
13. http://www.greenfield-sanders.com/bio
14. http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/biografia.php?id_art=45
15. http://www.hamilton-richard.com/
16. http://www.hockneypictures.com/illust_chronology/illust_chrono_01.php
17. http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/03/warhol-mostra-new-factory.shtml?uuid=87737960-ea94-11dc-a429-00000e25108c&DocRulesView=Libero
18. http://www.mamiyaitalia.it/
19. http://www.mapplethorpe.org/biography/
20. http://www.masters-of-photography.com/E/evans/evans_articles3.html
21. http://www.masters-of-photography.com/K/kertesz/kertesz_articles3.html
22. http://www.masters-of-photography.com/N/nadar/nadar_sarah_bernhardt.html
23. http://www.mauriziogalimberti.it/?page_id=2&lang=it
24. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5145
25. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5145
26. http://www.nicolafocci.com/2013/07/polaroid-land-camera-104/
27. http://www.nigelparryphoto.com/
28. http://www.paologioli.it/foto.php?page=foto
29. http://www.polaroidstore.com/products/instant-cameras/10-megapixel-instant-print-digital-camera-z2300w-white.htm
30. http://www.richardavedon.com/
31. http://www.social-matic.com/site/company/
32. http://www.social-matic.com/site/project/
33. http://www.social-matic.com/site/project/
34. http://www.storiadellafotografia.it/2009/11/12/frederick-scott-archer-e-il-collodio-umido/
35. http://www.theguardian.com/artanddesign/video/2012/feb/03/photographer-lise-sarfati-video
36. http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-bonito-oliva/
37. http://www.treccani.it/enciclopedia/germano-celant/
38. http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-gioli/
39. http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/mario-schifano/
40. http://www.zink.com/technology-how-it-works-3/
41. https://itunes.apple.com/it/app/instant-la-polaroid-maker/id482262245?mt=12

42. https://www.ersel.it/Ersel/Dal1936/EventiSponsorizzazioni/ArchivioEventi/EVENTI2008/MaurizioGalimberti.html#.Ujl_Aj-BbYY
43. www.polaroidstore.com
44. www.the-impossible-project.com
45. www.westlicht.com

Dvd

Regia di D'Angeli Giampiero, Fotografia Italiana. Maurizio Galimberti, numero 7, gennaio 2010.

Appendice fotografica

Appendice fotografica al capitolo 1

Fig. 1. Land nel momento in cui rivelò la sua invenzione al mondo, 21 Febbraio 1947.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 2. Modello 95, andò sul mercato nel novembre del 1948.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 3. Modello Swinger, introdotto nel 1965 e rivolto soprattutto ai *teenagers*.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 4. Modello SX-70, presentato nel 1972.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 5. Modello OneStep, prodotto tra il 1977 e il 1985.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 6. La Polaroid costruì questo enorme *stand* di fronte al World Trade Center per il lancio del sistema Spectra nel 1986.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 7. The Instant Lab prodotto dall'Impossible nel 2013.
https://shop.the-impossible-project.com/shop/cameras/impossible/ci_instant_lab_black

Fig. 8. Modello Z2300 Instant Print, fotocamera da 10 Megapixel, Zoom Digitale 6x, Stampante ZINK integrata.
http://www.droold.com/i/196-Polaroid-Z2300-The-Next-Generation-Of-Instant-Digital-Cameras

Fig. 9. Apparecchio fotografico Polaroid Socialmatic, sarà disponibile sul mercato nel 2014.
http://www.social-matic.com/site/2013/02/20/12/

Appendice fotografica al capitolo 2

Fig. 10. Land e la sua macchina fotografica sulla copertina di Life del 27 ottobre 1972.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 11. André Kertész, *August 16*, *1979*, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 12. André Kertész, *Self-Portrait, Paris, 1927*, Fotografia.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 13. André Kertész, *November 15, 1979*, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 14. André Kertész, senza titolo, 1933, Fotografia.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 15. André Kertész, *January 1981*, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 16. André Kertész, *May 24, 1979*, Polaroid, 10 x 8 cm.
GURBO ROBERT, WOLF ELECO, *André Kertész: the Polaroids*, Norton, New York 2007.

Fig. 17. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975, Polaroid, 10 x 8 cm.
ROSENHEIM JEFF, *Walker Evans: Polaroids*, First Scalo, New York 2002.

Fig. 18. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975, Polaroid, 10 x 8 cm.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 19. Walker Evans, senza titolo, 1973-1974, Polaroid, 10 x 8 cm.
ROSENHEIM JEFF, *Walker Evans: Polaroids*, First Scalo, New York 2002.

Fig. 20. Walker Evans, senza titolo, 1973-1975, Polaroid, 10 x 8 cm.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 21. Luigi Ghirri, senza titolo, Amsterdam, 1980, Polaroid, 50 x 60 cm.
AA.VV, *From Polaroid to Impossible*, (catalogo della mostra itinerante a cura di Rebecca Reuter: *Polaroid [Im]Possible. The WestLicht Collection*, tenutasi al WestLicht Museum, Vienna, 17 giugno – 21 agosto 2011; NRW-Forum, Düsseldorf, 26 maggio – 5 agosto 2012; The Finnish Museum of Photography, Helsinki, 18 agosto – 2 dicembre 2012), Hatje Cantz, Ostfildern 2012.

Fig. 22. Luigi Ghirri, senza titolo, Amsterdam, 1981, Polaroid, 50 x 60 cm.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Fig. 23. Luigi Ghirri, senza titolo, Modena, 1980, Polaroid.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Fig. 24. Luigi Ghirri, senza titolo, Capri, 1981, Polaroid.
GHIRRI PAOLA E QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Luigi Ghirri: Polaroid, l'opera completa 1979-1983*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Fig. 25. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.

CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 26. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 27. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 28. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 29. Andrj Tarkovsky, senza titolo, Polaroid.
CHIARAMONTE GIOVANNI, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, New York 2004.

Fig. 30. Ansel Adams, *El Capitan-Winter, Yosemite National Park, California*, 1973-1977, Polaroid, 38,7 x 31,1 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 31. Helmut Newton, Paris Match, Monte Carlo, 1985, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 32. Helmut Newton, Stern, St. Tropez, 1978, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 33. Helmut Newton, Thierry Mugler, Monte Carlo, 1998, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 34. Helmut Newton, French Vogue, Parigi, 1981, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 35. Helmut Newton, Cigar Industry, Milano, 1997, Polaroid.
NEWTON JUNE, MATTHIAS HARDER, *Helmut Newton: Polaroids*, Taschen, Colonia 2011.

Fig. 36. Bruno Bisang, *Monica Bellucci*, Parigi, 1996, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, *Bruno Bisang, 30 years of polaroids*, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 37. Bruno Bisang, *Naomi Campbell per Swish*, New York, 1994, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, *Bruno Bisang, 30 years of polaroids*, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 38. Bruno Bisang, *Paola Barbieri per Cosmo*, Miami, 1990, Polaroid.
ZOLLNER MANFRED, *Bruno Bisang, 30 years of polaroids*, teNeues, Kempen 2011.

Fig. 39. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 40. Guy Bourdin, senza titolo,1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 41. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid
VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 42. Guy Bourdin, senza titolo, 1970-1980, Polaroid.
VERTHIME SHELLY, *Guy Bourdin: Polaroids*, Edizioni Xavier Barral, Parigi 2009.

Fig. 43. Giovanni Gastel, senza titolo, senza data, Polaroid.
CELANT GERMANO, *Gastel*, Idea Books, Milano 1997.

Fig. 44. Giovanni Gastel, senza titolo, senza data, Polaroid
CELANT GERMANO, *Gastel*, Idea Books, Milano 1997.

Fig. 45. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA, *Carlo Mollino: polaroid,* U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 46. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA, *Carlo Mollino: polaroid,* U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 47. Carlo Mollino, senza titolo, 1960-1973, Polaroid.
FERRARI FULVIO, ARPINO GIOVANNI, PALAZZOLI DANIELA, *Carlo Mollino: polaroid,* U. Allemandi, Torino 2006.

Fig. 48. Nobuyoshy Araki, *Suicide in Tokyo IV*, 2002, Polaroid, 10 x 8 cm.
VAN TUYL GIJS, *Nobuyoshy Araki: Tokyo Novelle*, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.

Fig. 49. Nobuyoshy Araki*, Suicide in Tokyo II*, 2002, Polaroid, 10 x 8 cm.
VAN TUYL GIJS, *Nobuyoshy Araki: Tokyo Novelle*, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.

Fig. 50. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Self-Portrait)*, 1973, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collezione privata.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 51. Robert Mapplethorpe, *Untitled*, 1970-1973, Polaroid, 8,3 x 10,8 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 52. Robert Mapplethorpe, *Manfred*, 1974, 3 Polaroid, con cornice in legno colorata con matite colorate, 20,3x45,7x2,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 53. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.
AA.VV., *Laboratorio Schifano*, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 54. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.

AA.VV., *Laboratorio Schifano*, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 55. Mario Schifano, senza titolo, senza data, Polaroid.
AA.VV., *Laboratorio Schifano*, (catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Archivio Mario Schifano tenutasi al MACRO, Roma, 26 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010.

Fig. 56. *Gold found by the Artists*, 1981, 2 Polaroid, 60 x 50 cm.
BARENTS ELS, *Instant fotografie*, Lecturis bv, Eindhoven 1981.

Fig. 57. Vanessa Beecroft, Polaroid della Performance VB17, 20 gennaio 1986, The Factory: School of Fine Arts, Atene, per la mostra *Everything that's interesting is new*, Collezione Dakis Joannou.
AA.VV., *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*, (catalogo della mostra a cura di Marcella Beccaria tenutasi al Castello di Rivoli, Torino, 8 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003.

Fig. 58. Paolo Gioli, *Dormire nella maschera altrui*, 1990, Polaroid trasferita su carta da disegno, 50 x 40 cm.
http://www.paologioli.it/foto13b.php?page=foto&sez=2&id=6

Fig. 59. Paolo Gioli, *Anatomie*, 1987, Polaroid su seta serigrafica e fondo acrilico più matita 34 x 27 cm, su carta da disegno 50 x 60 cm.
http://www.paologioli.it/foto18g.php?page=foto&sez=2&id=11

Appendice fotografica al capitolo 3

Fig. 60. Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1865.
http://www.masters-of-photography.com/N/nadar/nadar_sarah_bernhardt.html

Fig. 61. Jacob Riis, *One of Four Pedlars Who Slept in the Cellar of 11 Ludlow Street Rear*, 1892.
http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_pedlar_full.html

Fig. 62. August Sander, *Manovale*, 1928, August Sander Archiv Colonia.
KOCH ROBERTO, *Foto: Box*, Contrasto, Roma 2010.

Fig. 63. Walker Evans, *Hale County, Alabama*, 1936.
MORA GILLES E HILL JOHN, *Walker Evans: la Soif du Regard*, Seuil, Parigi 1993.

Fig. 64. Dorothea Lange, *Peapikers Family (Migrant Mother, Nipomo)*, 1936, 32, 7 x 25,4 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 65. Diane Arbus, *Child with toy hand grenade in Central Park, New York*, 1962.
http://diane-arbus-photography.com/

Fig. 66. Diane Arbus, *Mexican dwarf in his hotel room in New York*, 1970.
http://diane-arbus-photography.com/

Fig. 67. Irving Penn, *Igor Stravinsky*, New York, 1948.
http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn.html

Fig. 68. Irving Penn, *Tennessee Williams*, New York, 1951.
http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn_williams.html

Fig. 69. Richard Avedon, *Charles Chaplin, New York*, 1952.
http://www.richardavedon.com/

Fig. 70. Richard Avedon, *Bill Curry, drifter*, 1980.
http://www.richardavedon.com/

Fig. 71. Nigel Parry, *Leonardo Di Caprio*, senza data.
http://www.nigelparryphoto.com/

Fig. 72. Nigel Parry, *Sean Penn*, senza data.
http://www.nigelparryphoto.com/

Fig. 73. Martin Schoeller, *Angelina Jolie*, 2004.
KOCH ROBERTO, *Foto: Box*, Contrasto, Roma 2010.

Fig. 74. Lise Sarfati, *Sloane, Oakland, California*, 2007.
http://www.theguardian.com/artanddesign/video/2012/feb/03/photographer-lise-sarfati-video

Fig. 75. Mirino del modello 104.
http://www.nicolafocci.com/2013/07/polaroid-land-camera-104/

Fig. 76. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Patti Smith)*, 1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collection James Lahey.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 77. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Patti Smith)*, 1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Collezione James Lahey.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 78. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Patti Smith)*, 1970, 4 Polaroid con campiture di colore, montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglas, 14 x 38,1 x 2,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 79. Robert Mapplethorpe, *Patti Smith (Don't touch here)*, 1973, 4 Polaroid e carta, montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglas, 14 x 47,6 x 2,5 cm, collezione privata.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 80. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Patti Smith)*, 1971-1972, emulsione sintetica su carta con inchiostro, 34,3 x 27,3 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 81. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Sam Wagstaff)*, 1973-1975, Polaroid, 13 x 10,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 82. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Sam Wagstaff)*, 1972-1973, 3 Polaroid montate su carta con campiture di matita colorata, 24,1 x 15,5 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 83. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Nicky Weymouth)*, 1973, Polaroid, 10,8 x 8,3 cm, Robert Mapplethorpe Foundation.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 84. Robert Mapplethorpe, *Candy Darling*, 1973, 4 Polaroid, montatura in plastica dipinta e cornice in Plexiglass, 14 x 38,1 x 2,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 85. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Candy Darling)*, 1971-1973, Polaroid, 8,3 x 10,8 cm, collezione privata.
WOLF SYLVIA, *Polaroids: Mapplethorpe*, (catalogo della mostra a cura di Sylvia Wolf tenutasi al Whitney Museum of American Art, New York, maggio 2008), Prestel Verlag New York 2007.

Fig. 86. Julian Schnabel, *Untitled (Olmo)*, 2008, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 87. Julian Schnabel, *Untitled (Stella)*, 2007, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 88. Julian Schnabel, *Untitled (Cy and Olmo)*, 2004, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 89. Julian Schnabel, *Untitled (Mickey Rourke)*, 2008, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 90. Julian Schnabel, *Untitled (Placido Domingo)*, 2008, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 91. Julian Schnabel, *Untitled (Self-Portrait with Big Girl Montauk Studio)*, 2004, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 92. Julian Schnabel, *Untitled (Julian and Mickey)*, 2008, Polaroid, 50 x 60 cm.
GILOY-HIRTZ PETRA, *Julian Schnabel Polaroids*, Prestel, New York 2010.

Fig. 93. Man Ray, 27 ottobre 1971, Polaroids Portraits, Vol. 4, 1983-2001, Vassar College Art Library Collection, Poughkeepsie.
HAMILTON RICHARD, *Polaroid portraits*, Vol. 4, Hansjörg Mayer, Stoccarda 1972.

Fig. 94. Francis Bacon, 14 luglio 1979, Polaroids Portraits, Vol. 3, 1977-1982, Polaroid, Vassar College Art Library Collection, Poughkeepsie.
HAMILTON RICHARD, *Polaroid portraits*, Vol. 3, Hansjörg Mayer, Stoccarda 1972.

Fig. 95. 20 x 24 Land Camera (Giant Camera), inventata nel 1976 per produrre fotografie istantanee di 50 x 60 cm, prodotta in soli sei esemplari, cinque dei quali ancora in funzione.
BONANOS CHRISTOPHER, *Instant: the story of Polaroid*, Princeton Architectural Press, New York 2012.

Fig. 96. Marina Alessi, *Doris Lessing*, 2004, Polaroid, 50 x 60 cm.
ALESSI MARINA, *Facce da leggere: 282 ritratti di scrittori*, Rizzoli, Milano 2010.

Fig. 97. Marina Alessi, *Gillo Dorfles*, 2010, Polaroid, 50 x 60 cm.
ALESSI MARINA, *Facce da leggere: 282 ritratti di scrittori*, Rizzoli, Milano 2010.

Fig. 98. Fotografie di Bern e Hila Becher (sopra), Polaroid di Timothy Greenfield-Sanders (sotto).
PAPARONI DEMETRIO, *Thimothy Greenfield-Sanders*, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001.

Fig. 99. Timothy Greenfield-Sanders, *Robert Rauschenberg*, senza data, Polaroid, 50 x 60 cm.
PAPARONI DEMETRIO, *Thimothy Greenfield-Sanders*, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milano 2001.

Fig. 100. Andy Warhol, *Jean-Michel Basquiat*, 1979 circa, Polaroid, 9,2 x 7,3 cm.
FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT, *Andy Warhol Polaroid 1971-1986*, (catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Londra, Parigi, nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery, New York 1992.

Fig. 101. Andy Warhol, *Jean-Michel Basquiat*, serigrafia.
HÉRAN EMANUELLE, *Le Grand Monde d'Andy Warhol*, (catalogo della mostra tenutasi al Grand Palais, Parigi, marzo 2009), RMN, Parigi 2009.

Fig. 102. Modello Big Shot, prodotto dal 1971 al 1973
http://www.vintagecameralab.com/polaroid-big-shot/

Fig. 103. Andy Warhol, *Debbie Harry*, 1979 circa, Polaroid, 9,2 x 7,3 cm.
FREMONT VINCENT E GRUNDBERG VINCENT, *Andy Warhol Polaroid 1971-1986*, (catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Londra, Parigi, nel 1992 – 1993), Pace MacGill Gallery, New York 1992.

Fig. 104. Andy Warhol, *Debbie Harry*, serigrafia.
HÉRAN EMANUELLE, *Le Grand Monde d'Andy Warhol*, (catalogo della mostra tenutasi al Grand Palais, Parigi, marzo 2009), RMN, Parigi 2009.

Fig. 105. Nino Migliori, senza titolo, senza data, Polaroid

BARBARO PAOLO, *Nino Migliori: Instant 25 years Polaroid*, Publimago, Bologna 1999.

Fig. 106. Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, November, 14, 1973, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, Periklis Boutos Collection, Atene.
KOSKINA KATERINA, *Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 107. Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, October 25, 1973, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, Periklis Boutos Collection, Atene.
KOSKINA KATERINA, *Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 108. Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, April 14, 1974, Polaroid, 7,9 x 7,8 cm, The Polaroid Collections, Atene.
KOSKINA KATERINA, *Lucas Samaras*, (catalogo della mostra a cura di Katerina Koskina tenutasi alla J.F Costopoulos Foundation, Atene, 4 aprile – 30 giugno 2005), The J.F Costopoulos Foundation, Atene 2005.

Fig. 109. Jean Fautrier, *Grande testa tragica*, 1942, Bronzo Patinato, 34,8 x 17,2 x 21,1 cm, Centre Georges Pompidou, Parigi.
BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto del '900*, (catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours tenutasi a Palazzo Reale, Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.

Fig. 110. Francis Bacon, *Autoritratto*, 1971, Olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, Centre Georges Pompidou, Parigi.
BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto del '900*, (catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours tenutasi a Palazzo Reale, Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.

Fig. 111. Francis Bacon, *Ritratto di Michel Leiris*, 1976, Olio su tela, 34 x 29 cm, Centre Georges Pompidou, Parigi.

BOUHOURS JEAN-MICHEL, *Il volto del '900*, (catalogo della mostra a cura di Jean-Michel Bouhours tenutasi a Palazzo Reale, Milano, 25 settembre 2013 – 9 febbraio 2014), Skira, Milano 2013.

Fig. 112. Andreas Mahl, *Untitled*, 1981, Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm.
AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 113. Andreas Mahl, *Delphine Seyring*, 1981, Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm.
AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 114. *Double Self-Portrait*, 1984, Polaroid SX-70 emulsion transfer su carta, 11 x 10 cm
AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 115. Joyce Neimanas, *Gramp (#19)*, 1983, collage di Polaroid, 100 x 81 cm circa.
http://joyceneimanas.com/projects/gramp/

Fig. 116. Joyce Neimanas, *R at Table (#9),* 1981, collage di Polaroid, 81 x 100 cm circa.
AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 117. David Hockney, *Imogen + Hermaine. Pembroke Studios, London*, 1982, composizione di Polaroid, 76,2 x 57,2 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 118. David Hockney, *Noya + Bill Brandt with Self Portrait*, 1982, composizione di Polaroid SX-70, 62,2 x 62,2 cm.

AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 119. Chuck Close, *5 C (Self Portrait)*, 1979, Polaroid, 127 x 130,8 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 120. Chuck Close, *9 Part Self Portrait*, 1987, Polaroid, 177,8 x 156,2 cm.
Photographs from the Polaroid collection : Auction in New York Monday 21 June 2010, Sotheby's, New York 2010.

Fig. 121. Chuck Close, *Self-Portrait/Composite/Nine Parts,* 1979, 9 Polaroid, 194,3 x 156,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York.
AA.VV., *The Polaroid Years, Instant Photography and Experimentation*, (catalogo della mostra a cura di Mary-Kay Lombino tenutasi al Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York, 12 aprile – 30 giugno 2013), Prestel, New York 2013.

Fig. 122. Maurizio Galimberti, *Andres Serrano*, senza data, composizione di Polaroid.
http://www.mauriziogalimberti.it/?p=286%E2%8C%A9=it

Fig. 123. Maurizio Galimberti, *Johnny Depp*, 2010-2011, composizione di Polaroid.
http://www.mauriziogalimberti.it/?p=286%E2%8C%A9=it