

REGIONE LAZIO

DISCIPLINARE DI PRODUZIONE  
(ex art. 15, L.R. 10/07)

LAVORAZIONI ARTIGIANALI  
NELL'AMBITO DEL SETTORE DELLA  
FOTOGRAFIA

INDICE

1. Premessa;
2. Cenni storici;
3. Definizioni;
4. Fasi e tecniche di lavorazione;
5. Albo provinciale imprese artigiane: riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale;
6. Contrassegno di origine e qualità.

## 1. PREMESSA

La stesura del presente Disciplinare di Produzione si inserisce nel quadro normativo del T.U. sull'Artigianato, L.R. 10 Luglio 2007 n. 10 "Disciplina generale in materia di artigianato. Modifiche alla legge regionale 6 agosto 1999, n. 14 "Organizzazione delle funzioni a livello regionale e locale per la realizzazione del decentramento amministrativo" e successive modifiche ed a leggi regionali concernenti l'artigianato".

In particolare il Titolo II, Capo II, art. 12 e ss., del T.U. è dedicato alla promozione e valorizzazione dell'artigianato artistico e tradizionale, nei settori e con le caratteristiche di cui agli art.13 e 14.

Al fine di valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale, il T.U. prevede, all'art. 15, l'adozione da parte della Commissione regionale per l'artigianato di disciplinari di produzione nei settori tutelati, di cui al summenzionato art.14.

I Disciplinari di produzione si propongono di individuare e definire le regole, descrivere caratteri e requisiti, indicare le tecniche produttive adottate, i materiali impiegati e quanto altro occorre per la produzione di manufatti/prodotti realizzati nei diversi comparti dei settori tutelati, ex art. 14 del T.U., di individuare e specificare le lavorazioni tradizionali, tipiche, di qualità e quelle artistiche nei settori suddetti al fine di sostenere e valorizzare l'artigianato artistico e tradizionale.

Le imprese artigiane dei settori tutelati, la cui produzione sia riconducibile per tipologia, caratteri e qualità alle caratteristiche previste dai disciplinari di produzione, possono ottenere il riconoscimento di impresa artigiana operante nel settore artistico e tradizionale mediante annotazione all'Albo delle Imprese Artigiane da parte delle Commissioni Provinciali per l'Artigianato (CPA) competenti per territorio, ex art. 22 del T.U. dell' Artigianato, secondo quanto stabilito nei successivi paragrafi 5 e 6 del presente Disciplinare.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato artistico e tradizionale e potranno altresì chiedere di avvalersi del contrassegno di origine e qualità, secondo quanto stabilito al paragrafo 6 del presente Disciplinare.

## 2. CENNI STORICI

La parola fotografia deriva da due parole greche: foto (phos) e grafia (graphis). Fotografia significa quindi scrittura (grafia) con la luce (fotos). Quando si parla di fotografia e di macchina fotografica viene spontanea immaginarla come un'invenzione del 1800, ma in realtà non è esattamente così. Innanzitutto perché il principio fisico che sta alla base della formazione dell'immagine, ossia quel fenomeno che si verifica all'interno di una "camera oscura", non è stato "inventato" ma nasce dall'osservazione di un fenomeno naturale. L'occhio umano, ad esempio, è costruito sullo stesso principio: la lente dell'obiettivo corrisponde al cristallino e il foro di entrata della luce alla pupilla, al di là del quale si trova la camera oscura dell'occhio. Sul fondo dell'occhio vi è la retina, sulla quale vengono proiettate, rovesciate, le immagini del mondo esterno. Noi vediamo le immagini dritte perché è il nostro cervello che, attraverso suoi procedimenti, le rovescia.

Sembra che il primo ad aver sfruttato questo fenomeno ottico sia stato Aristotele, nel IV secolo a.C., allo scopo di osservare le eclissi di sole. Nel 1039 l'erudito arabo Alhazan Ibn Al-Haitham la usò anche lui per lo stesso scopo. Il principio era semplice: una stanza immersa nell'oscurità, in cui su un lato si apriva un foro circolare, consentiva di osservare sulla parete opposta l'immagine capovolta del sole. Naturalmente consentiva di osservare non solamente il sole ma anche eventuali altri oggetti anteposti davanti al foro, purché fossero fortemente illuminati. Dalle dimensioni di una stanza la camera oscura venne successivamente ridotta alla dimensione di una scatola più o meno grande, in cui l'immagine poteva essere vista dall'esterno sostituendo la parete di fondo con uno schermo traslucido, ad esempio un vetro smerigliato o un pezzo di carta semitrasparente. Nei secoli

successivi questo strano apparecchio venne spesso menzionato da astronomi e filosofi, tra cui Bacone e l'Arcivescovo di Canterbury, Peckham.

Nel 1515 Leonardo da Vinci, studiando la riflessione della luce sulle superfici sferiche, descrisse una camera oscura che chiamò *Oculus Artificialis* (occhio artificiale), che descrisse nel *Codex Atlanticus*. Un apparecchio del genere, anche stavolta usato per studiare l'eclissi solare del 24 gennaio 1544, fu illustrato pure dallo scienziato olandese Rainer Geinma Frisius.

Nel 1550 il filosofo e fisico pavese Girolamo Cardano ottenne un'immagine più nitida applicando al forellino anteriore della "camera oscura" una lente convessa, che possiamo considerare antenata del moderno obiettivo fotografico.

Tre anni dopo, nel 1558, il fisico napoletano Giambattista Della Porta descrisse, nella prima edizione del suo Libro *"Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium"*, un apparecchio con lente e con specchio riflettore per il raddrizzamento dell'immagine sul piano orizzontale superiore, costituito da un vetro smerigliato. Successivamente Daniele Barbaro, al fine di migliorare la nitidezza dell'immagine, mise a punto quello che oggi chiamiamo diaframma. E' sostanzialmente il principio dei moderni apparecchi reflex.

Nel '600 matematici ed eruditi tedeschi trasformarono la camera oscura in scatola dall'aspetto, forme e dimensioni sempre più disparate; da apparecchi dalle dimensioni gigantesche a quelli tascabili, da passeggio o semplicemente da studio. Ma è, comunque, nel mondo dell'arte rinascimentale che la camera oscura trovò delle applicazioni molto pratiche.

Gli artisti del Rinascimento utilizzarono la camera oscura, che all'epoca aveva dimensioni ragguardevoli, utilizzandola per proiettare, su pareti o su tele, immagini che servivano da base per realizzare un disegno o un dipinto. Gli artisti la utilizzavano non soltanto per i ritratti, ma anche per disegnare paesaggi. Raffaello, ad esempio, ne fece ampio uso e con lui tutti quegli artisti che avevano necessità di riprodurre ampie prospettive con un fedele disegno dei paesaggi. Il veneziano Daniele Barbaro, nel suo libro *"La pratica della prospettiva"*, pubblicato nel 1568, descrive l'uso della camera oscura, munita di lente biconvessa, molto utile per il disegno prospettico. Anche il Canaletto ne fece ampio uso, ed al museo Correr di Venezia è conservata una camera oscura che gli appartenne, dotata di obiettivo e schermo in vetro smerigliato.

Nel Seicento divenne, pertanto, frequente l'uso della "camera oscura portabilis", che consisteva in una scatola con una lente da una parte (per l'entrata della luce) ed uno schermo di vetro smerigliato dall'altra, cosicché l'immagine poteva essere vista dall'esterno della camera. Una camera oscura gigante fu costruita ad Amsterdam, nel 1646, dall'olandese Athanasius Kircher per realizzare dettagliati rilievi topografici. Le dimensioni erano tali che il disegnatore poteva entrare all'interno della camera oscura. Su una parete un piccolo buco consentiva alla luce di passare andando a riprodurre il paesaggio esterno sulla parete opposta. Il disegnatore in piedi tracciava su un grande foglio steso sulla parete i tratti del paesaggio. Il disegno veniva poi completato nello studio dell'artista. Kircher intuì che il fenomeno poteva avvenire anche al contrario, ossia in proiezione ed ideò la cosiddetta "lanterna magica", un proiettore di disegni che fu l'antenato dei proiettori cinematografici moderni.

Nel 1685 il tedesco Johann Zahn realizzava una camera oscura a reflex che perfezionava quella descritta da Della Porta. Aveva nell'interno uno specchio, collocato a 45 gradi rispetto alla lente dell'apertura, che rifletteva l'immagine su un vetro opaco. Ponendo un foglio da disegno sul vetro, era possibile disegnare l'immagine così proiettata, ricalcandone i contorni visibili in trasparenza. Zahn costruì in seguito una macchina più piccola e di uso meno complicato, trasportabile ovunque. Uno strumento di grande ausilio per disegnatori tecnici e pittori che continuò ad essere usato per almeno due secoli. Esso si basava sullo stesso identico principio grazie al quale funzionano oggi le moderne fotocamere reflex. In queste ultime lo specchio è stato sostituito da un pentaprisma di cristallo.

La nascita della moderna fotografia è legata, oltre al perfezionamento della tecnica e degli apparecchi, anche, o forse soprattutto, agli esperimenti ed ai progressi nell'ambito dell'alchimia prima e della chimica moderna dopo. Fra le sostanze che subiscono alterazioni in presenza di luce,

riveste particolare importanza il nitrato d'argento, o meglio alcuni composti chimici suoi derivati, chiamati alogenuri d'argento: il bromuro, il cloruro e lo ioduro. Già alla fine del Medioevo, gli alchimisti, facendo riscaldare il cloruro di sodio, ossia il comune sale da cucina, insieme con l'argento, avevano scoperto che dal sale si liberava un gas, il cloro, il quale combinandosi con l'argento, provoca la formazione di un composto, il cloruro d'argento, che è bianco nell'oscurità, ma che diventa violetto o quasi nero quando è esposto ai raggi del sole. Nel sedicesimo secolo l'inglese Robert Boyle, uno dei fondatori della Royal Society, aveva descritto questo fenomeno ma riteneva che a causare il mutamento di colore fosse l'aria e non la luce. Anche l'italiano Angelo Sala, nei primi anni del 1600, aveva rilevato che la polvere di nitrato d'argento viene annerita dal sole, senza riuscire però a portare a termine alcuna applicazione pratica del fenomeno. Un'analogia azione della luce venne riscontrata anche su altre sostanze, soprattutto sul bromuro di argento, sullo ioduro d'argento e sull'asfalto o "bitume di Giudea". È da queste prime osservazioni che si sviluppò la ricerca su come utilizzare la singolare proprietà dei raggi luminosi, al fine di ottenere immagini sulla superficie di sostanze chimiche sensibili alla luce. Queste particolari proprietà diverranno oggetto di studi ed esperimenti scientifici i cui risultati furono pubblicati, nella metà del '700, da J. H. Schulze, da Giovanni Battista Beccaria e da J. Senebier.

Thomas Wedgwood, figlio di un fabbricante di porcellane che utilizzava una camera oscura per dipingere sulle ceramiche, tentò di ottenere delle immagini ponendo sul fondo della magica scatola dei fogli di carta impregnati di nitrato d'argento, ma senza concreti risultati. Quello che riuscì ad ottenere furono delle silhouette per contatto stendendo una soluzione di nitrato d'argento su carta o cuoio chiaro.

Molti furono i chimici, nel '700, che tentarono di risolvere il problema, ma più che immagini riuscivano a ottenere semplicemente dei contorni dei soggetti fotografati, cioè silhouette. Questo nome deriva, infatti, da Stefano Silhouette, iniziatore della moda di farsi fare il ritratto, o meglio la caricatura, per mezzo di un pezzo di carta scura, tagliata con le forbici sul contorno della propria immagine e incollata su carta chiara. Il procedimento che, nel 1727, il chimico tedesco Johann Heinrich Schulze, ideatore di quella che lui stesso chiamò fotochimica, battezzò con il nome di "fotografia", era il seguente: su una piastra metallica, o su un foglio di carta ricoperto di cloruro d'argento ed esposto alla luce, si posava il corpo di cui si voleva ottenere la silhouette, una mano per esempio. Le parti coperte dalla mano restavano bianche e il resto della piastra si anneriva, lasciando il contorno esatto della mano. Ma quando la mano veniva tolta, anche la sua immagine si anneriva e si cancellava. Con il tempo seguirono altri tentativi sempre più perfezionati ma il problema era come fissare le immagini in modo stabile e duraturo, in quanto svanivano in breve tempo se esposte alla luce del sole.

Il fissaggio delle immagini ottenute con sistema fotochimico restava, quindi, un problema e per tentare di risolverlo si svilupparono sostanzialmente due linee di ricerca: quella francese con Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e l'altra inglese con Henry William Fox Talbot (1800-1877), ma non si ebbe notizia dei suoi esperimenti fino al 1839, quando ormai la fotografia aveva già compiuto passi da gigante.

Niépce si interessava di litografia ma, non sapendo disegnare, aveva pensato di risolvere il problema utilizzando delle sostanze fotosensibili per incidere le lastre; i primi esperimenti del 1816 sui sali d'argento non portarono a nulla di concreto, mentre qualche anno dopo scoprì il potere che ha il bitume di Giudea di indurire con l'esposizione alla luce. Il procedimento utilizzava una lastra ricoperta di uno strato di asfalto e collocata in una camera oscura, di fronte a una tavola disegnata o dipinta. Le parti dello strato di bitume che erano rimaste "impressionate", cioè esposte all'azione della luce, diventavano bianche mentre le altre non mutavano colore, restando nere. Immediatamente dopo immergendo la lastra in un bagno d'essenza di lavanda, si scioglieva il bitume non impressionato, lasciando intatto quello reso bianco dalla luce. Sulla lastra rimaneva soltanto il bitume che riproduceva l'immagine in negativo.

In seguito trattava le lastre con le classiche tecniche proprie dell'incisione e, a quel punto, la lastra così ottenuta era pronta per la tipografia.

Niepce chiamò il procedimento da lui inventato eliografia, ma ben presto tentò di ampliarlo e perfezionarlo, cercando di utilizzare anche altri materiali come supporto. Successivamente, applicando all'obbiettivo un rudimentale diaframma, si rese conto che l'immagine prodotta risultava molto più nitida.

La sua prima fotografia stabile, ottenuta con una camera oscura, è datata 1826 ed è una vista della sua tenuta scattata da una finestra dell'abitazione; l'esposizione fu di ben otto ore.

Daguerre, invece, era un pittore famoso sia a Parigi che a Londra per il cosiddetto "Diorama". Questo congegno non era altro che una sala circolare capace di contenere fino a 350 persone. Lo spettacolo consisteva nella presentazione, su una piattaforma girevole, di vedute dipinte su tele di cotone trasparente. Queste erano disposte prospetticamente su una profondità di 15-20 metri. Ogni quadro poteva raggiungere la lunghezza di 22 metri e la larghezza di 14 ed era illuminato in modo da ottenere un gioco di ombre e di chiaroscuri capaci di riprodurre con fedeltà incredibile tutti gli effetti della luce in natura. Per dipingere gli schermi del diorama Daguerre si serviva della camera oscura, ma fu proprio nell'anno in cui Niépce ottenne la sua prima immagine che iniziò ad interessarsi di fotografia. L'invenzione che rese famoso Daguerre, il dagherrotipo appunto, si basa sulle caratteristiche dello ioduro d'argento, che cominciò ad utilizzare come sostanza fotosensibile, al posto del bitume di Giudea. Successivamente scoprì l'utilizzo del mercurio i cui vapori avevano la proprietà di svelare e fissare definitivamente l'immagine.

In seguito il chimico Dumas gli suggerì di fissare l'immagine, così ottenuta, immergendo la lastra in una soluzione di sale da cucina. I dagherrotipi erano immagini positive o negative, a seconda dell'angolo di riflessione della luce, restituivano una sensazione di profondità particolare rendendolo un prodotto unico ed in più su un supporto prezioso, poiché per esigenze di stabilità nacque l'abitudine di virarli con oro. I dagherrotipi, in genere di piccole dimensioni e messi sotto vetro per proteggerli, rappresentavano per il borghese dell'epoca un modo abbastanza economico, per immortalare e tramandare la propria immagine, consuetudine questa che era prerogativa, fino a quel momento, solo dei nobili, dei potenti e dei pochi ricchi in grado di pagare un pittore.

Daguerre farà brevettare speciali apparecchi per il dagherrotipo. Peraltro il successo delle immagini di Daguerre e dei suoi numerosi seguaci comunque non durò a lungo. Pur rappresentando soluzioni di indubbio interesse scientifico e di grande richiamo anche dal punto di vista pratico, la dagherrotipia e i procedimenti consimili differivano abbastanza profondamente dai moderni procedimenti fotografici. Essi infatti davano direttamente un'immagine positiva da cui non si potevano ottenere copie.

Pochi anni dopo fu l'inglese William Henry Talbot a porre le basi della moderna fotografia chimica, così come la intendiamo oggi, cioè quel procedimento che tramite un negativo permette di ottenere una o più stampe positive su carta.

Nel 1839 presentò il primo vero processo fotografico che fu denominato in inglese Talbotype (poi tradotto talbotipia in italiano). Tale procedimento ed il suo successivo perfezionamento chiamato Calotype (calotipia), presentato nel 1841, erano fondamentalmente basati su un processo negativo-positivo con il quale si potevano ottenere, grande novità questa, anche molte copie dalla medesima posa. Sia il negativo che la stampa positiva erano costituiti da una carta impregnata di cloruro d'argento (ioduro d'argento nella Calotipia). Fondamentale era stata la scoperta che il sale d'argento, non alterato dall'azione della luce, può essere sciolto in diverse soluzioni (sale da cucina all'origine e più tardi acido gallico). Con la carta ai sali d'argento di Talbot l'immagine della macchina fotografica si impressionava in negativo. Bastava però rifotografare il negativo di carta per invertire l'immagine, traducendola così in positivo.

La calotipia Talbot rese finalmente economico, e quindi popolare, il ritratto mettendo seriamente in crisi i pittori, moltissimi dei quali abbandonarono i pennelli e impararono questa nuova tecnica. Le immagini su carta erano, però, semplicemente del colore della carta sulla quale apparivano, modellata dal chiaroscuro prodotto dall'annerimento più o meno intenso del cloruro d'argento. In compenso però si potevano dipingere più facilmente a mano. Possedevano poi l'instimabile vantaggio della potenziale tiratura in un numero illimitato di esemplari. Lo stesso negativo originale

potrebbe infatti essere rifotografato, cioè copiato in positivo con la macchina fotografica medesima, quante volte si voleva.

Le tappe successive furono i processi all'albumina (1847), al collodio (1851) e alla gelatina (1873), che permisero di usare come supporto per la sostanza sensibile una lastra di vetro e successivamente anche una sottile pellicola trasparente al posto della carta.

L'impatto della fotografia sulla società fu enorme: tutto ciò che prima doveva essere descritto adesso poteva essere visto.

Nel 1888 George Eastman mise in commercio la Kodak n°1: per 25 dollari si poteva acquistare l'apparecchio, un rullo da 100 scatti ed il relativo trattamento di sviluppo e stampa. Queste pellicole inizialmente avevano supporto in carta (1888) e successivamente sostituite con la celluloida (1891). Nasceva così l'epoca della fotografia industriale che vide molti dei successivi sforzi indirizzati nel perfezionamento sia degli strumenti ottici che dei materiali sensibili e dei procedimenti di sviluppo. Intanto F. Hurter e V. C. Driffield, nel 1890, iniziarono lo studio sistematico della sensibilità alla luce delle emulsioni, dando origine alla sensitometria. Un considerevole miglioramento delle prestazioni degli obiettivi si ebbe nel 1893, quando H. D. Taylor introdusse un obiettivo anastigmatico (tripletto di Cooke) con sole tre lenti non collate; tale obiettivo fu perfezionato da P. Rudolph nel 1902 con l'introduzione di un elemento posteriore collato e venne prodotto l'anno dopo dalla Zeiss, con il nome di Tessar.

Altri progressi si ebbero con l'introduzione del sistema reflex (1928) e degli strati antiriflesso sulle superfici esterne delle lenti (che migliorarono enormemente la trasmissione tra aria e vetro e il contrasto degli obiettivi) e con il processo Polaroid in bianco e nero (che permetteva di ottenere in pochi secondi una copia positiva, utilizzando un apparecchio e una pellicola speciali), introdotto nel 1948 da E. H. Land e successivamente esteso al colore.

Negli anni Sessanta con gli esposimetri incorporati nelle macchine fotografiche ebbe inizio l'epoca degli automatismi: l'evoluzione tecnologica in tale campo fu tale che alla fine degli anni Ottanta, con la miniaturizzazione dei circuiti elettronici, la messa a fuoco e l'esposizione diventano completamente automatiche; inoltre micromotori provvedono al caricamento della pellicola, al suo avanzamento dopo ogni scatto, e al riavvolgimento nel caricatore al termine dell'uso.

Negli anni Ottanta entrarono in produzione macchine per la fotografia digitale che al posto della pellicola avevano un CCD (Charge Coupled Device), lo stesso elemento sensibile delle videocamere. Ma, come la fotografia tradizionale, anche quella digitale non può prescindere dalla sua prima fonte: la luce. Nel primo sistema le radiazioni luminose vengono catturate dalla pellicola, (più precisamente dagli alogenuri d'argento presenti in essa), mentre nelle fotocamere digitali è un sensore a riceverle e a convertirle in flussi elettrici.

Questo componente era in grado di analizzare l'intensità luminosa e il colore dei vari punti che costituiscono l'immagine e di trasformarli in segnali elettrici che venivano poi registrati su un supporto magnetico (nastro o disco) che poteva contenere alcune decine di immagini. L'immagine registrata poteva essere immediatamente rivista su un monitor, stampata da un'apposita stampante, o spedita, via cavo o via etere, a qualsiasi distanza.

Macchine di questo tipo venivano usate soprattutto dai fotoreporter, perché permettevano l'immediato trasferimento delle foto ai giornali, che non hanno bisogno di immagini ad alta definizione. Nel corso degli ultimi anni la fotografia digitale ha avuto sviluppi straordinari sia nella fase di ripresa delle immagini che in quella di riproduzione.

La caratteristica che influenza maggiormente la qualità finale dell'immagine digitale è legata alla risoluzione ovvero al numero di informazioni disponibili per riprodurla.

Le singole informazioni, costituite dai pixel, rappresentano gli elementi principali che compongono un'immagine digitale. Per fare un paragone con la fotografia tradizionale, potremmo dire che i pixel rappresentano la "grana" del digitale. Un pixel contiene un numero di dati variabile che prendono il nome di bit, il computer legge i pixel in base ai singoli bit che lo compongono.

La risoluzione di un'immagine è determinata dal numero di pixel presenti nell'unità di misura, ed è stato stimato che per avere una stampa di buona qualità, essa deve contenere circa 300 pixel per pollice/cm.

Quella che potremmo definire una "rivoluzione digitale" ha concesso diversi vantaggi ai fotografi, tra questi l'opportunità di un'elevata possibilità di elaborazione e post produzione dell'immagine, intendendo, con questi termini, una serie di procedimenti realizzati con il computer, attraverso specifici software dedicati, in grado di modificare anche profondamente l'immagine acquisita dalla fotocamera.

Ma per quanto il digitale abbia portato enormi cambiamenti nel modo di acquisizione di un'immagine, il modo di fruire della stessa rimane sempre la stessa, ossia attraverso i nostri occhi. Di conseguenza continuiamo ad aver bisogno di elementi fisici come supporti, siano essi cartacei o di qualsiasi altro tipo, oltre che, ovviamente, monitor, proiettori, etc.

### 3. DEFINIZIONI

#### A) Imprese di artigiane operanti nel settore della fotografia

Il presente Disciplinare di Produzione relativo al settore delle produzioni artigianali nell'ambito della fotografia, tutelato ai sensi dell'art. 14, lettera c) del T.U., riguarda sia la realizzazione di manufatti in pezzi unici e/o in serie limitata secondo le fasi e le tecniche di sviluppo e di stampa specificate nel paragrafo 4, sia la produzione d'immagini fotografiche che presentino un valore estetico intrinseco, a prescindere dalle eventuali tecniche di stampa, e che esprimano l'eccellente professionalità di chi le ha realizzate.

I termini "produzione" e "prodotto" da un lato e "manufatto" dall'altro vengono utilizzati in questo contesto non come sinonimi, ma vanno intesi come riferiti, nel primo caso, all'immagine fotografica in sé riproducibile e, grazie al digitale, fruibile in diversi modi; nel secondo caso alla stampa su carta o altro materiale della foto.

L'impresa che operi nel settore deve saper riconoscere e collocare criticamente la propria attività nel rispetto dei percorsi culturali che hanno prodotto le esperienze storiche dell'artigianato tradizionale, tipico e di qualità.

Devono essere considerati requisiti peculiari dell'impresa che si riconosce in quanto disposto dal Disciplinare di Produzione e chiede di aderirvi:

- a) il richiamo alla tradizione, inteso come acquisizione di una cultura specifica, non solo materiale ma anche storica ed estetica, appartenente all'ambito produttivo in cui l'impresa è nata e produce;
- b) la creatività che tende all'innovazione, ossia la volontà di ricercare e di sperimentare nuovi sistemi di ideazione e di creazione di prodotti, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e nuove soluzioni tecniche e/o tecnologiche, nella prospettiva di dare continuità e sviluppo all'artigianato di qualità e di eccellenza;
- c) l'aggiornamento professionale delle risorse umane che vi lavorano, nella prospettiva di una loro formazione continua, tesa anche a recepire stimoli e sollecitazioni provenienti dalle istituzioni preposte, dagli enti che svolgono attività di tutela, ricerca, valorizzazione del patrimonio culturale e, più in generale, dal mercato del lavoro e delle professioni;
- d) il legame con le nuove generazioni, necessario alla continuità e alla vitalità dell'impresa artigiana, inteso come disponibilità ad offrire reali opportunità di apprendimento, di formazione specialistica e di lavoro per i giovani.

## B) Artigianato artistico, tradizionale e innovativo

I prodotti/manufatti, oggetto del presente Disciplinare, sono espressione delle seguenti forme di artigianato:

### - Artigianato artistico

Può definirsi artistica la realizzazione di un prodotto (fotografia) o di un manufatto (stampa fotografica) il cui utilizzo è dettato da un'esigenza estetica, che sia eccellente da un punto di vista tecnico ed abbia valenza formale innovativa ed autonoma; ovvero comunichi una scelta stilistica e/o esprima l'originalità e la professionalità del suo creatore, sia un esempio di perfezione esecutiva nel solco di una tradizione o proponga, a livello sperimentale, nuove procedure di realizzazione.

### - Artigianato tradizionale

Può definirsi tradizionale la realizzazione di un manufatto (stampa fotografica), secondo tecniche e modalità che, anche nel caso di quelle più antiche e in disuso, siano comunque espressione di una tradizione artigianale consolidata nel tempo e in grado di fornire esiti estetici non eguagliabili da più moderne tecnologie di stampa e sviluppo.

### - Artigianato innovativo

Potrà dirsi innovativa la realizzazione di un manufatto (stampa fotografica) o di un prodotto (fotografia) che introduca, in modo più o meno profondo, modificazioni nella scelta e nell'impiego delle tecniche:

- delle lavorazioni sia in fase di ripresa che di post-produzione e di stampa;
- delle elaborazioni e produzioni, anche su supporti digitali e/o virtuali;
- della scelta dei supporti di stampa, anche innovativi, e delle relative tecniche di stampa;
- delle lavorazioni secondo procedimenti specifici, piuttosto che nelle loro peculiarità estetiche e funzionali, e/o nei criteri, e/o nei sistemi impiegati per realizzarlo, e che rappresentino, di per se stesse, elementi di novità rispetto al passato.

## C) Comparti

Dalla più ampia definizione di settore della fotografia, vengono identificati al suo interno i seguenti comparti produttivi:

### - Attività di riprese fotografiche, suddivisa nelle seguenti sottocategorie:

- Attività di fotoreporter;
- Attività di riprese aeree nel campo della fotografia;
- Altre attività di riprese fotografiche (produzione di servizi fotografici per fini commerciali e amatoriali: ritratti fotografici quali foto formato tessera, foto scolastiche, servizi per matrimoni, foto pubblicitarie, per pubblicazioni, per servizi di moda, a scopo di promozione immobiliare o turistica).

### - Laboratori fotografici per lo sviluppo e la stampa.

Per ogni comparto valgono le regole generali dettate dal presente Disciplinare di Produzione, debitamente e coerentemente interpretate, a seconda dell'attività effettivamente svolta.

Le imprese artigiane potranno, qualora ne posseggano i requisiti, essere annotate in uno o più comparti dell'artigianato di qualità, relativo al settore della fotografia, come indicato nel Disciplinare stesso.

## 4. FASI TECNICHE DI LAVORAZIONE

### A) L'immagine fotografica

Alla base di una buona fotografia c'è innanzitutto la perfetta padronanza della tecnica fotografica.

I principi tecnici di base della fotografia sono:



- l'esposizione, controllata dalla combinazione di apertura e velocità dell'otturatore;
- la compensazione dell'esposizione, che è ciò che si può fare per correggere le impostazioni di esposizione fissate dal sistema di misurazione della fotocamera;
- la profondità di campo, costituita dall'area dell'immagine che è perfettamente a fuoco e controllata dall'apertura e dalla lunghezza focale dell'obiettivo, nonché dalla distanza tra soggetto e fotocamera;
- le lenti, suddivisibili in obiettivi con lunghezze focali corte (grandangoli), lunghe (teleobiettivi) e obiettivi zoom, con diverse lunghezze focali racchiuse in una sola lente;
- il valore ISO, che si riferisce alla sensibilità della pellicola alla luce o nelle moderne fotocamere digitali alla sensibilità del sensore CCD o CMOS (un valore basso, come ISO 100, significa che la pellicola o il sensore necessitano di più luce, ma sono in grado di produrre immagini con minore granulosità o rumore digitale).

Oltre a conoscere perfettamente il funzionamento tecnico della fotocamera, il fotografo professionista deve possedere e saper utilizzare un parco lampade e flash per le foto in studio, o comunque in interni, e un set di luci, pannelli e schermi riflettenti per gli esterni, affinché il soggetto da fotografare possa essere sempre adeguatamente illuminato.

Tuttavia, al di là degli aspetti tecnici, la struttura di una buona fotografia si basa sulla scelta del "taglio" dell'immagine, ovvero dell'inquadratura.

L'inquadratura è il frutto di una selezione dei vari punti di vista e delle varie soluzioni tecniche possibili, tenendo presente i condizionamenti esistenti (ad esempio, il divieto di avvicinarsi troppo a un soggetto o la pioggia) e modificando la disposizione dei soggetti (per esempio un gruppo di persone) quando i dati di partenza non sono ottimali. E' dunque richiesta, e spesso determinante, una componente "registica" che è agli antipodi di una registrazione notarile e automatica della realtà. Il modo di disporre i soggetti nell'immagine è detto composizione ed esistono varie regole compositive.

La regola dei terzi stabilisce che, invece di posizionare il punto di maggior interesse nel centro dell'inquadratura, è meglio posizionarlo su un incrocio dei terzi, cioè delle linee che dividono, orizzontalmente e verticalmente, l'immagine in tre parti uguali. Un'altra regola compositiva è quella legata all'utilizzo delle diagonali. Secondo tale regola, dal momento che l'immagine ha solo due dimensioni, la profondità dev'essere evocata privilegiando le linee oblique e curve rispetto a quelle orizzontali e verticali, che appaiono banali, e impostare il soggetto su una delle diagonali: soprattutto quella che inizia in alto a sinistra e scende in basso a destra che rende quasi sempre il quadro più dinamico. Un'altra importante regola è quella legata alla scelta tra lo scatto verticale e quello orizzontale. Lo scatto verticale è infatti generalmente preferibile per fotografare persone, torri, edifici alti, alberi, cascate, mentre quello orizzontale è più indicato per riprendere gruppi, paesaggi, veicoli, scene di cronaca. Altre regole classiche sono quelle relative alle foto di paesaggi, in cui occorre collocare un soggetto in primo piano, su cui possa posarsi lo sguardo (un albero, una roccia, una persona), e alle foto in cui il soggetto è una persona, che deve avere abbastanza "aria" (spazio) sopra la testa, la quale non deve toccare mai il margine superiore dell'inquadratura, e le cui gambe e braccia vanno "tagliate" (escluse dall'immagine) con cautela, solo se è indispensabile. Per finire, molto importante è il punto di vista, ovvero l'angolazione della foto. La regola dice che se il soggetto è una persona, l'obiettivo va in genere collocato all'altezza degli occhi (il volto è la chiave del ritratto), ma che collocandolo più in basso, si accentua l'importanza della persona che viene ripresa e con lo stesso procedimento si può accentuare l'imponenza di un edificio. Al contrario, se l'obiettivo è collocato più in alto del soggetto, si ottiene un effetto di schiacciamento e di ridimensionamento. L'angolazione orizzontale consente di fotografare un soggetto in quattro modalità: frontalmente, in modo che sembri rivolgersi direttamente a chi guarda ed ottenendo così un più forte effetto emotivo; di tre quarti, ottenendo maggiore profondità; di profilo, inquadratura usata occasionalmente nei ritratti; dal retro, vista utilizzata assai di rado quando un soggetto non vuole essere riconosciuto o per comunicare alterità e distanza.

Oltre alla composizione dell'inquadratura ed alle sue regole, che come tutte le regole sono fatte per essere infrante, è ancor più importante ai fini della "riuscita" di una foto la rilevanza dell'immagine catturata.

E' lì che emerge tutto il talento del fotografo: nella capacità di selezionare poche immagini o spesso una sola immagine che da sola sia in grado di descrivere un evento, un personaggio, una storia, di cogliere il senso di una situazione.

## B) Lo sviluppo fotografico

Per sviluppo fotografico si intende il processo chimico che rende visibile l'immagine latente impressa sull'emulsione fotografica, producendo il negativo o la diapositiva (in caso di pellicola invertibile). Con lo sviluppo fotografico si trasforma l'immagine latente in un'immagine visibile, quindi si rende l'immagine visibile permanente e poco deteriorabile nel tempo e infine si rende la pellicola (negativa o positiva) insensibile alla luce.

La successiva stampa fotografica è il processo mediante il quale si produce un'immagine finale, di solito su carta, da un negativo fotografico precedentemente sviluppato.

Il processo consiste principalmente di cinque fasi, eseguite all'interno di una camera oscura per sviluppo fotografico:

- l'Esposizione dell'immagine sulla carta fotosensibile utilizzando la tecnica di stampa per contatto o, più frequentemente, mediante un ingranditore.
- lo Sviluppo dell'immagine latente con un processo di immersione chimica in una soluzione riducente nella quale gli alogenuri colpiti dalla luce vengono ridotti ad argento metallico.
- il Fissaggio effettuato in un'apposita soluzione che ha il compito di eliminare gli alogenuri non colpiti dalla luce.
- il Lavaggio per eliminare i residui dei prodotti chimici e assicurare la stabilità dell'immagine.
- l'Asciugatura della stampa finale.

In qualche caso sulla stampa si esegue anche un processo di viraggio che conferisce all'immagine un colore particolare, come, ad esempio, il viraggio seppia tipico delle foto d'epoca.

## C) Stampa digitale fine-art

Anche nella fotografia digitale le immagini possono venir stampate ma con differenti procedimenti. Innanzitutto la differenza del supporto di partenza: al posto della pellicola fotografica utilizzata nella fotografia analogica, si ricorre a file che possono essere creati dalla fotocamera digitale; realizzati in studio oppure dalla scansione delle tradizionali pellicole. Questi file vengono di norma elaborati attraverso un processo di post produzione e, successivamente, vengono inviati ad una stampante digitale. La moderna tecnologia digitale consente, oggi, di stampare fotografie fine-art di altissima qualità che possono tranquillamente competere con quelle ottenute nella tradizionale camera oscura. La "qualità" è il risultato di un insieme di fattori che concorrono al risultato e vanno dalla scelta dell'immagine, alla post-produzione ed anche ai materiali impiegati, che sempre devono rispondere a precisi requisiti di cromaticità e stabilità. Una stampa fine-art è generalmente una stampa in grado di rispondere agli standard del mercato dell'arte per quanto riguarda la qualità e la permanenza nel tempo.

Il termine "stampa fine-art" viene utilizzato per indicare una stampa che soddisfi precisi requisiti di qualità e stabilità, rispondendo tanto alla necessità da parte degli artisti di ottenere il massimo rendimento nella stampa delle loro opere quanto all'esigenza di coloro che, entrando in disponibilità dell'opera (collezionisti, gallerie d'arte, musei,...), hanno interesse a che questa presenti caratteristiche fisico-chimiche tali da assicurarne la durata nel tempo, senza decadimenti qualitativi, a tutto vantaggio della longevità espositiva e a tutela dell'investimento effettuato.

## D) Antiche tecniche di stampa

Sotto il termine di "Antiche tecniche di stampa" vengono racchiusi tutti quei procedimenti fotografici nati con la fotografia e utilizzati per molti anni. Ognuno di questi procedimenti ha rappresentato il massimo dell'evoluzione tecnologica, della moda e dell'espressione artistica del periodo nel quale fu impiegato. Non furono creati appositamente per fini artistici in opposizione alla fotografia "convenzionale": erano essi stessi la fotografia convenzionale, parte integrante della sua storia. Sono sì vecchi procedimenti, ma non sono né morti né superati. Tecnicamente alcuni danno dei risultati oggettivamente irraggiungibili con le attuali carte da stampa. Permettono inoltre di restituire al fotografo-artista una grande possibilità di intervento su tutti i parametri che compongono l'immagine: dal colore o tono dell'immagine, alla texture, sino al pregio ed alla qualità del supporto.

La macchina fotografica, per quanto raffinata ed evoluta, torna così ad essere un semplice mezzo tecnico, di secondaria importanza nelle mani del fotografo che ritrova la possibilità di adattare il materiale sensibile/materia ai propri gusti e scopi, ampliando in questo modo la creatività, permettendo di scegliere o di modificare il procedimento in funzione dell'immagine che si intende ottenere.

### D1 Processo ai pigmenti o Stampa al Carbone

Si tratta di un procedimento piuttosto complesso basato sulla possibilità di includere nella gelatina dei coloranti, che anticamente erano estratti da carboni vegetali, da cui il nome.

Su un foglio da disegno, chiamato anche "carta al carbone", si mescola della gelatina con un pigmento colorato; si sensibilizza con del bicromato esponendolo poi sotto un negativo rovesciato destra-sinistra. La tecnica presuppone necessariamente un veicolo (la gelatina), un pigmento (il carbone) ed un sensibilizzatore (il bicromato).

Un secondo supporto, opportunamente gelificato, servirà ad accogliere per trasporto la carta al carbone ed avrà la funzione di trattenere l'immagine finale. Le parti del negativo che lasciano passare la luce, corrispondenti alle ombre, producono una parziale insolubilizzazione del composto in quel punto. Una volta effettuata l'esposizione ed immerso il foglio in acqua, le parti che non hanno ricevuto luce perché corrispondenti ai neri del negativo, rimangono solubili e si sciolgono nell'acqua facendo ricomparire il bianco della carta.

Attualmente questa tecnica di stampa viene a volte realizzata utilizzando dei fogli di acetato, preventivamente impressi con stampanti digitali, che hanno la funzione di negativo di stampa. Questo è un felice caso di sintesi tra tecniche tradizionali e moderne tecnologie digitali.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

preparazione della gelatina;

- stesura della gelatina sul foglio di carta;
- essiccazione;
- sensibilizzazione in bagno al bicromato;
- essiccazione;
- preparazione della gelatina per foglio ricevente:
- esposizione ad una sorgente UV;
- lavaggio in acqua fredda.

### D2 Gomma bicromata

Sostanzialmente è una variante più semplice e rapida della più complessa stampa al carbone. Con questa tecnica è possibile colorare le stampe fotografiche. La soluzione sensibilizzante, infatti, è costituita da gomma arabica contenente un pigmento colorato: in questo modo è possibile ottenere impasti di vari colori che possono essere utilizzati sia per immagini monocromatiche che in eventuali tricromie. Si spennella successivamente su un supporto e si fa essiccare; l'esposizione avviene esponendo sotto i raggi di una lampada UV.

Dopo l'esposizione si pone la stampa in una bacinella di acqua, a faccia in giù, aspettando che le zone non esposte si sciolgano dando risalto all'immagine. Ad essiccamento effettuato l'immagine è stabile ed è possibile procedere con ulteriori passaggi ottenendo una sovrapposizione di colori o selezioni in tricomia.

### D3 Processo ai sali ferrici (Cianotipia)

La cianotipia, termine che venne coniato da sir John Herschel, si basa su un procedimento di sensibilizzazione, utilizzando citrato ferrico-ammonico e ferricianuro di potassio, sia della carta che di altri materiali porosi come stoffe, tele ecc. L'immagine che viene a formarsi ha una dominante ciano (da cui il nome) più tendente al blu che al verde.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- lavaggio della superficie ricevente e successiva essiccazione;
- sensibilizzazione della superficie;
- essiccazione al buio;
- esposizione;
- lavaggio
- essiccazione (con successivo aumento della densità)
- eventuale scurimento con bagno di rinforzo
- eventuale ulteriore lavaggio ed asciugatura.

Le stampe cianografiche, le brune VanDyck e le callitipiche, fanno parte della grande famiglia dei processi ai sali ferrici.

Sfruttano la riduzione chimica da ferro bivalente a trivalente. Le soluzioni sensibilizzanti, diverse tra loro a seconda della tecnica che si sceglie, vengono, come sempre, spennellate sul supporto, opportunamente preparato, sotto il negativo di grande formato.

Lo sviluppo è un comune lavaggio con acqua in qualche caso addizionata con borace. Si fissa in una soluzione molto diluita di tiosolfato di sodio seguita da un abbondante lavaggio. La coloristica finale della stampa va da un blu oltremare per la cianotipia, per passare ad un bruno intenso nel caso del van dyck fino al nero profondo della callitipia.

### D4 Platinotipia e Palladiotipia

Storicamente il processo artigianale di stampa con ferri nobili dalla metà del 1800 ad oggi ha sempre presentato dei costi elevati in crescente aumento, nonché un notevole impiego di tempo da dedicare a tale processo, causando pertanto una scelta di mercato rivolta a favore della gelatina d'argento. Per di più, al momento attuale con l'avvento del digitale, i sistemi tradizionali di stampa sono ormai in caduta libera. Solo gli estimatori di tale arte continuano a farli vivere, poiché la stampa d'autore, così come la platino-palladiotipia, ha un notevole valore aggiunto.

Si tratta dei procedimenti più delicati e costosi dell'intera gamma delle antiche tecniche di stampa; il risultato finale però è, in assoluto, tra i più belli e interessanti. Il maggior costo dipende dall'impiego di sali di platino e di palladio che, oltre ad essere di difficile reperibilità, devono essere chimicamente manipolati per produrre il cloroplatinato e cloropalladiato di potassio indispensabili alla preparazione del sensibilizzante. Dopo aver essiccato la superficie spennellata con la soluzione sensibile, si espone e si rivela in un composto di acqua e ossalato di potassio. Si fissa poi con acido cloridrico diluito terminando con abbondante lavaggio.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- lavaggio del foglio;
- preincollatura ed essiccamento;
- preparazione del sensibilizzante;
- prima stesura;
- essiccamento rapido;
- seconda stesura;

- essiccamento rapido;
- esposizione ai raggi UV;
- sviluppo in ossalato;
- lavaggi di stabilizzazione;
- lavaggio finale.

#### D5 Stampe al bromolio

Stampe realizzate su delle carte preventivamente gelatinate a mano. La gelatina trattata nel bagno di insolubilizzazione diventerà asportabile in misura differente, proporzionalmente alla quantità di argento metallico formatosi durante lo sviluppo. Si utilizza la maggiore o minore insolubilizzazione della gelatina per asportarla in punti inversamente proporzionali agli annerimenti, facendo trattenere in proporzioni diverse la colorazione disposta sulla gelatina tamponandola con un pennello a setole dure. L'immagine di partenza deve essere ad alto contrasto e lo strato di gelatina piuttosto spesso. Quando si procede ad inchiostrare la stampa si deve servire di inchiostri oleosi da tipografia che vengono stesi picchiettando con un pennello a setole dure. Si può usare la stampa così prodotta come un "timbro", o matrice, avendo cura però di non far essiccare l'inchiostro, per ottenere un certo numero di copie su carta normale, attraverso il trasferimento del colore per pressione, dalla matrice alla carta.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- esposizione, sviluppo e fissaggio come di consueto nelle stampe fotografiche;
- lavaggio in acqua e successivi lavaggio in soluzione di ammoniacca;
- insolubilizzazione della gelatina;
- lavaggio intermedio;
- fissaggio neutro;
- lavaggio;
- essiccamento completo;
- soluzione gelatina in acqua calda;
- inchiostatura;
- eventuale ricalco e trasferimento del colore.

#### D6 Stampa al cloruro ferrico in sali d'argento

Con questo metodo si ottengono stampe al tono nero tendente al bluastro e si presta particolarmente alla sensibilizzazione di stoffa, tela ed altri simili supporti. Nel caso di utilizzazione su stoffa occorre avere l'accortezza di diminuire la quantità di gelatina e di allume. L'esposizione avviene per contatto e lo sviluppo immediatamente dopo avendo avuto l'accortezza di preparare la soluzione immediatamente prima con l'aggiunta di ammoniacca.

Le procedure di stampa, sommariamente, sono le seguenti:

- preincollatura del materiale da sensibilizzare;
- sensibilizzazione ed essiccazione;
- esposizione a contatto;
- sviluppo;
- bagno chiarificatore;
- lavaggio accurato;
- fissaggio;
- lavaggio accurato.

## 5. ALBO PROVINCIALE IMPRESE ARTIGIANE: RICONOSCIMENTO DI IMPRESA OPERANTE NEL SETTORE DELL'ARTIGIANATO ARTISTICO E TRADIZIONALE

L'iter e le modalità per il Riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale sono indicate dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA).

Il riconoscimento avviene mediante annotazione nell'albo, nella quale è specificata la lavorazione svolta e può riguardare uno o più comparti della fotografia.

Le imprese che hanno ottenuto il riconoscimento avranno priorità nell'accesso alle iniziative regionali appositamente dedicate alla promozione dell'artigianato di qualità.

## 6. CONTRASSEGNO DI ORIGINE E QUALITÀ

Ai sensi dell'art. 16 del T.U. dell'artigianato, le imprese artigiane che hanno ottenuto il riconoscimento di impresa operante nel settore dell'artigianato artistico e tradizionale, di cui al precedente paragrafo 5, possono richiedere alle Commissioni provinciali dell'artigianato competenti per territorio di avvalersi del contrassegno di origine e qualità.

Il contrassegno di origine e qualità viene attribuito alle imprese per:

- valorizzare l'artigianato artistico, tradizionale ed innovativo;
- comunicare la qualità delle lavorazioni;
- rendere riconoscibili prodotti e lavorazioni sui mercati nazionali ed esteri.

Tale contrassegno è definito nella forma e nelle caratteristiche tecniche ed estetiche dalla Commissione regionale.

L'uso e la pubblicazione del contrassegno deve avvenire nel rispetto di quanto stabilito dal regolamento redatto dalla Commissione regionale dell'artigianato (CRA) e disponibile presso le CPA competenti per territorio

